

محمد الجابلي

نظام الرواية الذهنية

(قراءة نقدية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ)

نظام الرواية الخفية

(قراءة نقدية في رواية الشحات لنجيب محفوظ)

محمد الجابلي

نظام الرواية الذهنية

(قراءة نقدية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ)

الإهداء

إلى ذكري جدي (الحاج الطيب بن جدو)

الرجل العظيم الذي رسم خطواتي

الأولى وعلمني كيف يكون المرء

إنساناً.

تقديم

إن هذا الكتاب هو جمع لمحاضرات كنت قد ألقيتها في أزمنة متباعدة وفي أماكن مختلفة وكان الحافز في كل مرة مخاصمة توجه معلن أو خفي استشعره من خلال ما يكتب وما يتردد بخصوص النصوص الحديثة خاصة في ما اتصل منها ببرنامج الأدب المقرر في الأقسام الأدبية النهائية : توجه يسعى إلى تفكيك النصوص بلاغيا ويحتجب خلف ستائر مهترئة بعضها يدّعي الكشف الأسلوبى وبعضها ينتصر لجمالية غائمة في ضبابيتها بدعوى الانتصار لأدبية النصّ أوّلا وأخيراً وهذا التوجه الذي يدّعي البراءة فيما ينحو إليه سيؤول إلى فصل النصوص عن ظروف إنتاجها وعن جملة علاقاتها الإجتماعية والسياسية والحضارية في زمن خلقها وهو بذلك يفرغها من أبعاد النقد ويقصّيها عن الأهداف التى أنشئت من أجلها.

ولأن الكتابة لا تنفصل عن أهدافها فكذلك تكون القراءة : فهي وعي بأزمة خلق النص وإحالة إلى جملة العوامل المنتجة والفاعلة في ولادته وتوجيهه وهي محاولة النفاذ إلى الدوافع المتشابكة والمعقدة التي انجبت النص في لحظة تاريخية معينة فجعلته يختلف عن كل نص آخر اختلافا بينا ويكسب (خصوصية ابداعية) تميزه او تجعله مفارقا سواء من حيث بنائه او من حيث القضايا التي يثيرها ومفارقا أيضا بخصائصه النفسية في صلته بصاحبه وخصائصه الحضارية في صلته بموقع حضاري مخصوص ومختلفا كذلك بخصائصه الفنية في صلته بذوق يسعى إلى التفرد رغم تأثره المحتوم بنصوص سابقة ينبثق منها ويتجاوزها في الآن نفسه... وكنت أدعو إلى احترام نصوصنا وتنزيلها المنزلة التي تستحق من خلال البعد عن الجاهز من الأحكام التصنيفية المكرورة وقراءتها قراءة نقدية تعدد وتنفتح على قدر تعدد مراجع النصوص وانفتاحها وأن نختلف ونتخاصم في قراءتها خصاما نقديا يزيدنا كما يزيدنا حياة لأن النقد الواعي هو إعادة خلق للنص ينطلق منه ويُراكم عليه.

لذلك تنزل هذه المحاولة منزلة الدّعوة إلى
الإختلاف الإيجابي من خلال البعد عن القراءات ذات البعد
الأحادي التي تقدّس النصوص وتلغيها في الآن نفسه لأنها
تحنّضها وتجعلها (لازمانيّة) خاضعة لناموس التوصيات والمناهج
المقرّرة تتكرر فيها الأحكام ويُعاد وصفها بطرق متشابهة لا
تكاد تختلف من جيل إلى جيل آخر : حتى أني أذكر أن أدب
(المسعودي) -على ثرائه- مازال يُدرس ويُدرّس وفق أحكام
متشابهة يعكس واحدها الآخر حتى أن ما تلقيناه حوله في
السبعينات مازلنا نردّده وتردّد أصداؤه حولنا في التسعينات...

ولكل ما تقدّم يحدوني الأمل في أن تتحرّر من
صنميّة الجاهز وأن تتدبّر النصوص بحركية حاضرة تختلف أو
تألف، تصيب أو تخطئ فهي على علاقتها نابعة منّا، مفصّحة
عن هواجسنا إزاء نصوصنا التي هي أصدااء أصيلة تتردّد في
أعماق وجودنا.

البطل المأزوم

رحلة "الشحاذ" من الوجود إلى العيش

مقاربة نقدية (*)

«هناك قصصيون محبوبون قدموا لنا
مناظرنا وناسنا وفوق كل شيء قدموا
لنا تاريخنا وكان لابد لنا من هؤلاء
كي يوجهوا انظارنا إلى معرفة انفسنا
التي تأخرنا قليلا في الوصول إليها».
-ألن تيت-

تزامنت الرواية في ظهورها كجنس أدبي جديد
مع تعقد المجتمع الحديث لتكون الأداة الوحيدة القادرة على
اختزال الواقع بتعدد أبعاده لأن الوسائل الفنية الأخرى غدت
قاصرة على مواكبة نسق الحياة المتسارع خاصة عند التحول
الكبير في المجتمع الغربي من مرحلة الإقطاع برومانسيته وثبات
أشكالها إلى مرحلة التصنيع بتوتراتها وتشابك عقدها لذلك
ربط "هيجل" بين نظرية الرواية في شكلها ومضمونها وبين
التحوّلات البنيويّة التي فرضها المجتمع الأوروبي خلال صعود
البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر فبعد

(*) هذا الفصل هو نص دراسة منقحة نشرت في مجلة "الطريق الجديد" بعنوان (المثقف
العربي بين الوجود والعبث من خلال بطل الشحاذ) عدد جويلية -أوت 1993.

تلاشي العصر الرومانسي ولدت الرواية كحنين لماضٍ مفقود مع (رواية الفروسية) و(الرواية الرعوية) وأصدق مثال على هذا النموذج (رواية دون كيشوت) ذات البعد الخيالي الذي يجسد غربة الإنسان داخل النسق الصناعي (المستحدث في الغرب) ثم تطورت الرواية لتكون أكثر إقتراباً من الواقع وأكثر وضوحاً في كشف علاقة الإنسان المتوترة بأشكال الحياة الجديدة: "فتحوّلت إلى نظام حقيقي ومستقرّ، هو نظام المجتمع البرجوازي ونظام الدولة بحيث أن الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة هي التي أصبحت الآن تحتل مكان الأهداف الخيالية التي جرى وراءها الفرسان"(1).

وأصبحت الرواية في القرن التاسع عشر تحمل همّ صراع الفرد ضدّ المجتمع وكأنها تعيد تمثّل (البطولة الرومانسية القديمة) بأشكال جديدة لتصبح (ملحمة برجوازية)(2) على حدّ تعبير "لو كاش" الذي أخضعها لتحليل إجتماعي لتكون الرواية في "هذا السياق الفلسفي التاريخي هي الشكل المطابق للتجزئة والتشظي وعواقب الإستلاب داخل المجتمع البرجوازي"(3) وهي في مراحل تطورها من (رومانسية إلى واقعية ثم رمزية ووجودية) تسعى إلى تمثّل أبعاد الذات والمجتمع في الحضارة الغربية وكأنها تعلن صراحة موقف الذات بداية من

مرحلة الحلم والحنين مروراً بمرحلة الصراع والتخبط والتمرد وصولاً إلى مرحلة اليأس والقنوط.

وكسائر الفنون الأخرى تزامن إنتاج النص الروائي مع نصوص نظيرية نقدية تسعى إلى الإحاطة بهذا الجنس ورصد تحولاته تاريخياً وفنياً فكان النقد الروائي متعددًا في اتجاهاته على غرار تعدّد دلالات النص الذي هو (جمع من المعاني) كما يرى "بارط" ولعلّ تعدّد القراءات يُفصح عن حيرة النقد تجاه النص الروائي الذي لا يعبر عن وحدة في أشكاله ومضامينه بقدر تعبيره عن أنساق متراكبة من المعاني والرموز يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي والاجتماعي بالنفسي ويتوتر في حالات بين الوعي واللاوعي ليكون تعبيراً عن تعقد الذات وتردّدها في علاقتها بكيانها ومحيطها فيكون النص الروائي مفتوحاً في دلالات قد لا تنتهي ويكون همّ الناقد ليس الإحاطة شمولياً بالنص بل محاولة للكشف عن مجمل أبعاده.

أبرز النظريات في النقد الروائي :

- المنهج النفسي : عند (فرويد - يونغ...) يُقرُّ اعتماد مقاربة نفسية وإجتماعية تنطلق أساسا من علاقة الفن باللاشعور الفردي أو الجمعي وتصبح ثنائية (الرغبة/الكبت) مولدة لإفراغ فني في المستويين (الشعوري واللاشعوري).

- المنهج التاريخي : يؤكد العناية بالإطار المنتج للنص على افتراض أن المبدع هو كائن إجتماعي يعبر عن رؤية ما ويحمل آثار الواقع والذات في موقع زمني ومكاني معين الخصائص لذلك يعني أصحاب هذا المنهج بمحيط النص (حضاريا / إجتماعيا / سياسيا) ثم بحياة المبدع الشخصية. وتطور هذا المنهج ليتج (التحليل الإجتماعي) مع (لوكاتش) وغيره.

- المنهج الإنشائي البنوي : يسعى هذا المنهج إلى الكشف أولا عن مستوى (أدبية النص) وينطلق من فرضية : (أن النص هو نظام لغوي معقد) وبداية النقد تكون كشفا وتفكيكا لمكونات النص الذي هو مجموعة منسقة من العلامات في أنظمة دلالية مركبة تتشابك فيها مستويات (السرد والوظائف والأزمنة) ولا يمكن الإحاطة بالنص الروائي إلا بعد تفكيك أشكاله وفهم تناسقه كما يرى "بارط و"تودوروف" لذلك يؤكد هذا المنهج البنية اللغوية ويعتني

بالشكل المنسّق ليصل بعدها إلى المضمون في استبطان لـ :
(معنى المعنى) كما عبر "بارط".

وتطور هذا المنهج لـ يتج "البنوية التكوينية" عند
"لوسيان غولدلمان" التي تجمع بين البنية الأدبية والبنية
الاجتماعية وهو يعتبر أن "الشيء الأساسي (في دراسة
الإبداع) هو العثور على الطريق التي من خلالها عبّر الواقع
التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية
للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفني الذي نحن بصدد
دراسته" (4).

وتسعى هذه المدارس -على اختلافها- إلى مقارنة
النص الأدبي ومحاولة الإحاطة به مع الاعتراف بتعقده مما آل إلى
تداخل المناهج واستعانة بعضها ببعض الآخر مع تأكيد دائم
على تواضع النتائج ونسبية الأحكام النقدية في صلتها بتعدد
الإبداع عامة والروائي منه على وجه الخصوص لصلة الرواية
بأجناس أدبية أخرى جعلها "جنسا تعبيرا غير مُنته في تكوينه
مفتوحا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها
بعض عناصرها مما جعل خطاب الرواية خطابا "خليطا"
متصلا بسيرورات تعدد الأصوات واللغات وتفاعل الكلام
والخطابات والنصوص ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة

على انقاض قطبان إجتماعية وابستمولوجية مع مجتمعات
القرون الوسطى" (5).

موقع "الشحاذ" في أدب محفوظ

تعتبر رواية "الشحاذ" عن مرحلة من مراحل نجيب
محفوظ الروائية لعلها مرحلة النضج والإتكاس التي تفرض
مرارة السؤال عند حدّ الخيبة والألم ولعلها استبطان حقيقة
الضياغ ذاتيا وموضوعيا بعد عناء الصراع الذي جسده هذا
الكاتب في رواياته السابقة التي تحمل قدرا من الواقعية ممزوجة
بروح التفاؤل النقدي الذي إنطلق من :

— المرحلة التاريخية : التي تمثل روحا وطنية

تسعى إلى التأليف حضاريا بين حاضر الإنسان وماضيه وكأنها
تؤصل وتُرسخ الكيان عبر استحضار واع للتاريخ مثال :
(كفاح طيبة/عبث الأقدار...).

— المرحلة الواقعية : وهي من أهم المراحل

الروائية غزارة وتأثيرا تنطلق من تشخيص الواقع وإستلهاهم
النضال الإجتماعي والسياسي كشف من خلالها الكاتب
أعماق المجتمع مركزا على القوى القابضة فيه محللا تدافع
الطبقات وتردها بين المصلحة والواجب وبين الائتلاف

والإختلاف ولعلّ هذه المرحلة الروائية أكثر قربا وحرارة في ذات "محفوظ" لأنها تعبّر عن موقف نقدي يجذره انتماء الكاتب للفئات الشعبيّة واستلهامه حسّها وهو يقول : "مهما نبأني المكان فسوف يقطر الفة ويُسدي ذكريات لا تنسى ويحفر أثره في شفاف القلب باسم الوطن - سأعشق ما حيت نفثات العطارين والقباب والوجه الصّبيح يضيء الزقاق وبغال الحكم وأقدام الحفاة وأناشيد المسوسين وأنغام الرّباب..."(6) وأهم روايات هذه المرحلة (القاهرة الجديدة : - زقاق المدق - خان الخليلي).

- مرحلة الواقعيّة الجديدة : أو الواقعيّة النّقديّة

الإشترائيّة وتفترض نظريا أن يتعد الأدب عن الحياد الكاذب أو المتعالي وأن يتخذ الفنان موقفا كطرف في الصراع الاجتماعي وهي تدعو أن يتجاوز الكاتب مرحلة التعريّة والكشف إلى مرحلة أوضح وهي مرحلة الدّعاية لوجهة معيّنة في الصّراع وإقترّاح الحلول بطريقة فنيّة غير مباشرة وتزامنت المرحلة عند "محفوظ" مع نهاية الستينات عصر تنامي الإشترائيّة كمبدئ إنساني يشحذ أحلام الشعوب الفقيرة ويمثل تطلّعا مركزيا يوجّه الثقافة التّقدمية في الوطن العربي

خاصّة بعد ثورة يوليو 1952 ومن أهم روايات هذه المرحلة
(اللص والكلاب - ثرثرة فوق النيل).

- المرحلة الذهنيّة أو الوجوديّة الفلسفيّة في

رواية "الشبحاذ" وهي مرحلة التضج والألم عند محفوظ
ومرحلة الارتداد نحو الدّاخل للبحث عن حقيقة مفقودة في
ذات تائهة مغرّبة عند إنكسار الأحلام الكبرى وهي مرحلة
تشاؤم وسؤال وحيرة تأثرت خاصّة بتكوين الكاتب الأكاديمي
(فهو مجاز في الفلسفة) وبانتشار المذاهب الوجودية مع كتابات
"سارتر" و"كامي".... وتأثرت كذلك بحيرة المثقف وتردّده
بين متناقضات عديدة أهمها (الحلم والواقع) (الذاتي
والموضوعي) (المبدأ والمصلحة)...

بطل الشحات والشخصية النمطية

«ان الحكاية المثلى تفتتح بحالة استقرار تُدخل عليها الإضطراب قوة ما. وينتج عن هذا وضع مُختل ويعود التوازن بفضل حركة مضادة للقوة الأولى على أن يكون هذا التوازن الثاني شبيها بالتوازن الأصلي دون أن يتمثلا».

-تودوروف-

إننا إزاء رواية ذهنية يتعقد بناؤها في ثنائيات متعددة فيتقاطع فيها الزمن (تداخل الماضي في الحاضر) وتتشابك فيها الحركة بين (الداخل والخارج) ليكون الانعكاس بمجمله في ذات (البطل) الذي يبحث عن توازن مفقود فيكون مسرح الأحداث مقسما بين :

- ظاهر يتمثل في المكان والزمان الموضوعيين وفي عالم خارجي يجسد السطح ويرتكز على النموذج الاجتماعي وفق مقومات مادية في (الحاضر).

- وباطن يتمثل في : (الذات) : عالم الشخصية الداخلي بمكوناته العميقة ويرتكز على رؤية باطنية مقموعة وعلى مخزون نفسي حميم ينفلت من الحاضر إلى الماضي.

لذلك أكد "محفوظ" تعارض المستويين ليمهد فنيا للعقدة القصصية أو ما يسمى بالتصعيد الدرامي المتمثل في أزمة البطل الذي أصبح نمطا بالمفهوم الاجتماعي : شخصا ناجحا في نظر الآخرين (ماديا ومعنويا) فهو محام ثري وهو زوج سعيد وهو أب مثال. ويختصر الكاتب صورة النمط الاجتماعي في قول الطبيب : "أنت رجل ناجح، ثري، نسيت المشي أو كدت، تأكل فاخر الطعام وتشرب الخمر الجيدة..." (7).

أو في قوله على لسان البطل (في حوار باطني) : "وتبدى عنق زوجته من طاقة فستانها الأبيض غليضا متين الأساس وإكتظت وجنتاها بالدهن" (8).

ويؤكد الكاتب البعد الخارجي من خلال مقاطع وصفية تعني بالأثاث الفاخر ويكون مدار الزمن فيها الحاضر ويتكثف حضور (الزوجة) كرمز للقناعة والمألوف الاجتماعي ببعده السطحي كما يتكثف حضور (مصطفى النياوي) صديق البطل الذي رغم إداركه يستكين في قناعته ورضاه ويتآلف مع الواقع.

وبهذه الدلالات يرسم "محفوظ" صورة خارجية شديدة النمطية والتصالح مع المنظور الاجتماعي ويحيطها بأسباب الاستقرار والرضى والعيش الهاديء فيكتمل الإطار الخارجي ليعلن صورة النجاح لمثقف سليل طبقة شعبية نحت لنفسه موقعا مستقرًا (كبرجوازي صغير) ليكون كل ما حوله يبعث على الطمأنينة والركون والمسالمة.

ويؤكد الكاتب هذا المظهر من خلال الزمن الحاضر في مقاطع السرد والوصف والحوار خاصة في (زيارة الطبيب) و(مأدبة العشاء العائلية) و(الحديث عن العمل) و(مظاهر الترف المادي والنجاح العائلي من خلال السعادة الأسرية : الإبنة والزوجة) ومن اختيارات الكاتب الفنية أن يكون البناء معقدا شديدا للتداخل لأن البعد الخارجي للبطل يتجلى تدريجا في مراحل القصة فيبدأ التقاطع من المشهد الأول في ذلك التداخل بين النجاح والفشل أو بين ثبات المظهر ورسوخه وتوتر الكيان الداخلي إنطلاقا من ثنائية (الصحة والمرض) كمدخل لقلق نفسي يعلن الخلل ويفرض رحلة عسيرة أساسها الكشف والبحث.

القلق الوجودي

«إن حياتي تأخذ اليوم نهايتها إنها
كلها خلفي أراها برمتها هنالك أشياء
قليلة تُقال عنها، أنه شوط خاسر هذا
كل ما في الأمر».

- سارتر [بطل الغثيان]-

أن يكون (عمر الحمزاوي) سليما في الظاهر
ومريضا في الباطن يقودنا الأمر إلى ثنائية (الفردى والجماعى)
كاشكالية تُبنى عليها الفلسفة الوجودية الحديثة تلك التى
تطوّرت مع "سارتر" و"كامي" و"دي بوفوار" وغيرهم التى
تعلن تمرد (الداخل على الخارج) من خلال إعلان انتفاضة
الذات ضدّ الإلغاء والمسح اللذين يفرضهما المجتمع "المنظم"،
الذي يعلن باشتداد نظامه سلطة قمعية ليصبح الفرد (شيئا) من
الأشياء أو (رقما) من أرقام معادلة إجتماعية ولتكون حتمية
المجتمع الحديث أكثر مرارة وإلغاء من حتمية (الميتافيزيقيا) في
المجتمع القديم.

ولعلّ ولادة وانتشار الفلسفة الوجودية مقترنان
إلى حدّ كبير بأحداث خطيرة أفقدت الفرد ثقته في مجتمع
المؤسّسات البرجوازي الراسخ والمتعاضم إذ أن الموروث العقلي
الغربي وُظفَ توظيفاً محكماً لصالح الإنجاز الصّناعي والطبقة
البرجوازية، فسادت الدكتاتوريات (نازية/فاشية) بإسم (نقاء
العرق) أو (مصلحة الوطن) أو (أجساد الماضي) وأصبح المجتمع
قطيعاً يُساق صدّ مصالحه فكانت الحرب العالميّة الأولى ثم أزمة
الاقتصاد الرأسماليّة 1929 ثم الحرب الثانيّة إعلاناً عن فشل ذلك
المسار المدمّر وإنهيار الثقة في وهم الإنسان الأرقى، وكانت
الوجودية إعلاناً عن تلك القطيعة الحادّة بين الذات وأنساق
المجتمع وأصبح الآخر يمثل (جحيماً) عند "سارتر" لأنه يلغى
الإرادة والحرية والمسؤوليّة التي يجب أن تنطلق من إختيار فردي
واع لا من إملاء جماعي مُبهم المنطلقات والأغراض ودعت
الوجودية إلى تجسيد (ماهية الذات) التي تجعل من الحياة إختباراً
حميماً ينبع من إرادة داخلية أساسها الوعي والتمرد والرفض.

لذلك يكون بطل الشحاذ وجودياً إنطلاقاً من
لعنوان فهو يشحذ كيانه حميماً ويبحث عن حقيقة ما يتصالح
عها فيبحث عن ذاته المغيّبة فيما يريده المجتمع ويبدأ من المرض
النفسي للوصول إلى القطيعة ثم التمرد الذي يصفه كامي

بقوله : "ثمة وعي مهما تكن درجة إبهامه ينشأ عن حركة التمرّد : الإدراك فجأة بأنّ في الإنسان شيئا يمكنه أن يتوخّد معه ذاتيا ولو لوقت قصير" (9) ولعل رحلة البطل في صراعه وتوتره بين (الذاتي والموضوعي) هي رحلة بحث عن أشياء حميمة فُقدت في الدّاخل وتلاشت في أنساق المجتمع الموحلة : "لأن الإنسان هو رحلة دائمة بين الذات والموضوع وهو صراع هادئ بين الخاص والعام" (10) وانتصار (ماهو عامّي) يجعل الإنسان (نمطا) إجتماعيا مقبولا عند الآخرين وانتصار (ماهو خاصّ) يجعل الإنسان مغتربا في تمرّد وانفصال عن المألوف فيكسب ذاته ويخسر الآخر إذ لا ائتلاف بينهما .

ويجب أن نفهم ما هو خاص في ذات البطل المأزوم لنصل إلى أبعاد الحركة النفسيّة الدّاخلية التي ستُمثّل نسق التصعيد في الأحداث وهذه الحركة الدّاخلية تتظافر مع القلق ومع الحوار الباطني اللذين يمثلان بداية الارتداد نحو الدّاخل وكذلك مع الزمن الماضي في أنساق تذكّرية تكشف ما أنطمس في النّفس الدّاخلية... (فعمر الحمزاوي) هذا المحامي الشهير هو سليل طبقة شعبية : "وقديما قطع الشاب الطويل النحيف ابن الموظف الصغير القاهرة طولا وعرضا على قدميه

دون تذمر وسلسلة طويلة من آبائه وأجداده تهرّأت أقدامهم
من معاندة الأرض ثم تساقطوا من الأعياء" (11).

وعندما كان البطل شابا كان متصالحا مع منشئه
الطبقي ومع ذاته إذ كان طالبا ثوريا عايش أحداث النضال
الوطني ضدّ (حكومة الملك فؤاد والإستعمار الإنجليزي) بل
كان من صانعيها يحمل لواء الاشتراكية وتوجهه أحلام كبيرة
تتجاوز حدّ الطبقة لتغمر الإنسانية جمعاء ولئن زالت هذه
الأحلام من سطح حياته فقد ظلت دفينه كيانه فهو يدافع عن
التأميم ويعترض على قول زوجته التي أبدت خوفا متحفظا :
"كنت في شبابك مثلهم لا تتكلم إلا عن الاشتراكية وهي
مازالت في دمك" (12).

ويبدو أن حجر الزاوية في قلق البطل (أو مرضه)
هو تحوّل من الحركة والالتزام والفعل الثوري إلى حياة الدعة
والتخاذل ذلك التحوّل من الإنسانية الجماعية إلى الانتهازية
الفردية وكأنّ الرؤية تقلّصت من موقع شمولي وإرتدت إلى
موقع فردي وكأن وضعه (الماضي) يمثل إحتجاجا كبيرا ضدّ
وضعه (الحاضر) بل أن حياة الترف والكسب الفردي مثلت
أكبر إدانة في وعي مازالت المبادئ تحتل أعماقه. وثنائية التناقض
بين الواقع والمبادئ أي بين الكائن والممكن هي نقد للمثقف

العربي الذي سرعان ما يركن للإستسلام وينقلب على ذاته حال تغير وضعه المادّي فينسلخ عن منشئه الطبقي ويدفن مبادئه الثورية ويتمزق بين (وعي وواقع) في إزدواجيّة. التناقض التي أحسن محفوظ تصويرها في (النص والكلاب) بطريقة واقعيّة وصعدها في "الشحاذ" بطريقة ذهنيّة. لذلك تظافر القلق مع تصاعد الذكرى وعودة الحنين إلى الماضي الحميم (عندما كان فقيرا وسعيدا) لأنه ينجز ذاته من خلال (الفعل) الذي يحقق بعدا آخر لم تستطع قشور المادّة أن تطمسه بعد طول زمن فتطلق الأزمة من عدم الرضى ويكون الحاضر جحيما يهرب البطل منه إلى الماضي الحميم إعلانا عن غربة وتمزّق بين الكائن والممكن أي بين الوجه الاجتماعي (القناع) والوجه الذاتي (الحقيقة) فأصبح البطل يشقى لأنه أضاع (حقيقته) في سبيل بناء (وهم) أرادته المجتمع وهو يعاني الإستلاب والإغتراب تجاه ذاته الحاضرة لأنها مركّبة على انقاض ذات حميمة ماضية أكثر إتقادا وأصالة يمكنه أن يتوحّد معها.

يقول بطل "الغثيان" (لسارتر) : "خسرت

الشروط... سأعيش وقد عدمت حواسي أعيش وأنام، وأنام
وآكل اوجد على مهل كهذه الأشجار كبركة ماء كمقعد
الزمام الأحمر..." (13) هو نفس الصدى يتردّد بأسلوب آخر

عند (عمر الحمزاوي) الذي يدين نفسه في لحظة صفاء ومراجعة ويجد أن شقاءه يكمن فيما أنجزه لتكون الحياة رتيبة بملة لا حرارة فيها ولا شيء يمكن التوحد معه صميميا وهو يقول : "ما أفضع الجوّ لم أعد أحبّ شيئا حبّا خالصا" (14). "لا أعتقد أنني مريض بالمعنى المألوف... ولكنني أشعر بخمود غريب" (15) وتبدأ أزمة الضمير ليدّين (عمر الحمزاوي) ذاته من خلال تنكره للماضي فيذكر رفيق الشباب والنضال (عثمان خليل) ذلك السجين (الغائب الحاضر) في أعماق الذات يثبت كرمز للتضحية والتحدّي ويظل شاهدا على تردّي (عمر الحمزاوي الحاضر) قياسا بـ (عمر الحمزاوي الماضي) غالبا ما يتكرر حضوره في الحوار الباطني وكأنه ضمير يعذب البطل : "لكن عثمان خليل رغم الأهوال لم يعترف وذاب في الظلمات كأن لم يكن وأنت تعرض في الترف" (16).

وينطلق القلق من أزمة الضمير وإدانة الذات عند تجاهل التزامات الماضي التي ما تزال مشروعة بل قد تكون عنوان الوجود الحقيقي الذي انطمس بفعل (التمّط) والنجاح الاجتماعي الذي أصبح غير مشروع لأنه بُني على هدم وعي الذات الثوري في الماضي : "وذكر الآخر في السّجن، حتى حساسيّة الضمير يدركها الضجر يوم احترقت بلهيب

الخطر" (17) ويكتف الكاتب أزمة البطل (الذاتية المبدئية) عبر حوار مع صديقه (مصطفى المياوي) فيعلن التمرد والضجر من واقع مُمل لا شيء فيه غير بهرج مادي يشهد بتكاثره على ضياع الذات وموت الضمير بخيانة المبدئ.

ويربط الكاتب بين ضياع بطله وأزمة النقد الذاتي ورؤية تقييمية لما حصل في المجتمع من انقلابات كبيرة حيث تحوّل بعض المثقفين إلى أدوات طيعة تُرسخ الواقع بتناقضاته تلك الفئة التي تخلّت على (الثورة الدائمة) بإتخاذها موقفاً إنتهازياً بعد "ثورة يوليو" تحت شعار (ليس في الإمكان أفضل مما كان) وكأن تلك المبادئ الكبرى تحوّلت إلى مسؤولية السلطة كي تطبقها وفق المستطاع ولعل (مصطفى المياوي) الصديق الحميم للبطل والذي تحوّل من نائر إلى صحافي إنتهازى (لا همّ له إلا شؤونه الخاصة) أصدق مثال على ما تقدّم في قوله : "مادامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية وتطبقها أليس من الحكمة أن نهتمّ بأعمالنا الخاصة" (18) فيردّ عليه عمر : "كأن تبيع اللب والفشار وتتساءل عن معنى الوجود إنك منافق عتيق" (19).

وبذلك أحسن الكاتب المزج بين نقد المثقف المرتدّ ونقد الواقع والإيحاء بأن ثورة يوليو لم تحقق ما يجب أن

يكون وأنّ التّضال يجب أن يستمرّ لأنّ مسببات وجوده ما تزال قائمة تتبدّى في انتشار الفساد والوصوليّة تحت غطاء الثورية والوطنية ولعل في الموقف إشارة إلى تردّد السلطة الناصرية بين قطبي (الإصلاح الذي يراعي مصالح الطبقة الوسطى الصاعدة) و(الثورية التي تنتصر للطبقة الشعبيّة الكادحة) لذلك كان وضع اليسار المصري في الخمسينات في علاقته بالسلطة متردّدا أيضا بين تبني مسارها وتشجيعه من جهة وبين نقده والثورة ضدّ نواقصه وتذبذبه من جهة أخرى ويبرز الكاتب هذا الموقف النقدي تجاه السّلطة والذات معا عندما يُعجب البطل برجل مجنون يجوب الشوارع ويلقي خطبا تدين السلطة وغلاء المعيشة "الشخص الوحيد الذي أعجبني حديثه رجل مجنون يرفع يده بالتحية على طريقة الزعماء ويلقي خطبة عجيبة... تمنيت أن أتسلل إلى رأسه... لغته لا تقل غرابة عن لغة العلماء الأفذاذ أصحاب المعادلات وما أضيّعنا نحن العقلاء بين الإثنين" (20) ويكون الجنون خروجا عن العادي المألوف وهو ثمردٌ بطريقة ما تكشف جانبا من الوعي بحقيقة يعجز البطل عن التصريح بها وإن كانت تستقر في ذاته وفي ذلك يلتقي الموقف مع أبطال الوجودية الغربيّة رغم اختلاف ظاهري في الأسباب نتيجة اختلاف البئات والمكوّنات الحضاريّة لأن الوجوديّة "هي ثورة

ضدّ العقل والمنطق وهي دعوة من أجل الفطرة المدركة" (21) ولأن المنطلق واحد وهو الخضوع لآلية إجتماعية تسحق حرية الفرد داخل حتمية مفروضة قد لا تتلاءم مع الطموح الحقيقي لإنسانية الإنسان خاصة إذا ارتبطت ذاته الماضية بمصير جماعي يفوق حدود الفردية مثل بطل "الشحاذ" الذي غدا غريبا عن ذاته شديد الإدانة لوضعه وكأنه يشقى بما أنجز أو كأنه ينقسم على نفسه في ثنائية الداخل (الحميم) والخارج (الهجين) وكأن الحياة فقدت تبريرها عندما خلت من الطموح الكبير والتطلع الحالم الذي يمثل البعد الاختياري في ماهية البطل وعماد وجوده فأصبح منتقلا من سوال محير إلى آخر أشد حيرة وكأن وجوده أصبح أشبه بالوهم فهو يقول : "خبرني يا مسيو يزبك ما ذا تعني لك الحياة ؟" (22) ولا شك أن هذه الأسئلة الكبرى تصيب الإنسان لحظة اليأس والخيبة، لحظة النقد والإدانة وإحتقار الذات المتردية في العامية الباردة التى تخلو من المعنى الحقيقي للوجود كما يقول بطل "الغثيان" (لسارتر) : "لا يبقى لي أي سبب لكي أعيش، فجميع الأسباب التى حاولتها قد تراخت ولا أستطيع بعد أن أتصور أسبابا أخرى..." (23).

وهذه الأسئلة الوجودية الكبرى تؤكد الوعي بالذات ومسؤوليتها وهي تنطلق أولا من قطيعة بين الذات

وموضوعها الخارجي بداية من القلق والحيرة عندما تتزعزع ثقة الذات في إطارها وتبحث عن مبرر آخر لوجود أثبت ويتداخل الفلسفي بالاجتماعي لأن الإحساس بالقلق الوجودي متأه (التكرار الملل لفعل الحياة الغير مقنع) و(الإحساس بالتشيء) وققد الإرادة عبر الخضوع للنمط الخارجي دون سؤال) و(غياب الحرية داخل انساق العادة والنظام والمألوف والعرف) أو ما تسميه "ساروت" (بالتردي في العامية الفكرية وفقد حرارة العيش).

فيما تقدم إختصار لموقعين من مواقع بطل "الشحاذ" الخارجي (النمط) والداخلي (التمرد) ويكون القلق فاتحة إختلال بين محيطين متناقضين (ذاتي/موضوعي) وسيكون الإنتصار لأحدهما هو إلغاء وخروج عن الآخر إنطلاقاً من المرض الذي يمثل البعد الرمزي لثورة نفسية تسعى إلى التصالح مع الداخل بعد طول غياب في (رحلة المجتمع) عبر (الإنجاز المادي الباهت).

رحلة التمرد والبحث عن الذات

«ثمة وعي مهما تكن درجة ابهامه
ينشأ عن حركة التمرد : الإدراك فجأة
بأن في الإنسان شيئاً يمكنه أن يتوحد
مع ذاته ولو لوقت قصير».

-كامي-

إختصرنا في فصل سابق (بواعث غربة البطل)
ودوافع تحوُّله من الهدوء إلى الثورة ومن الاستقرار في المألوف
إلى السؤال والحيرة وقد إختلطت تلك الدوافع التي كان أهمُّها
نكران الذات الحاضرة وعودة الذات الماضية وتصعيد عقدة
الذنب حيال المبدئ والموقف والمسؤولية وأصبح البطل يتخبط
في غرابة إجتماعية لينكر عمله (الناجح) ولينفر من زوجته
(التي طالما ألفها) ويبدأ بهدم ذلك النمط الإجتماعي الذي
ضغط ذاته داخله وأصبح يرى فيه شكلاً باهتاً لا قيمة له بل
إختناقاً يصعب العيش في أسواره وسيطور الكاتب الحركة
الدَّاخلية للبطل ضمن حوار باطني يؤسِّسه (الماضي الثوري
ومحاولة صنع معنى ممكن للحياة الحاضرة التي فقدت معناها)
وستبدأ الرحلة (بالمريض) والتمرد على الشكل الخارجي المألوف

في مسار بحث يائس عن حقيقة ما : "ها أنت تبحث عن الحب المفقود... خبرني أمازلت تذكر أيام السياسة والأحزاب والمدينة الفاضلة"(24) وباكتشاف البطل (أسباب مرضه) إكتشف ذاته المطموسة وسيجاهد في سبيل إستعادتها منتقلا من مجال تعويض إلى آخر منطلقا من الحرية الذاتية : "أنت حرّ والفعل الصادر عن الحرية نوع من الخلق من هنا فصاعدا أنت الطيب"(25).

ولعل رحلة الشفاء هي رحلة الألم لأننا سنواجه بطلا (مشكليا) بصيغة ما، يشقى في سبيل البحث عن مفقود غير معين يكاد يكون مُبهما رغم وضوح أسبابه فهو يبحث عن شيء (يمكن أن يتوحد معه ولو لوقت قصير) كما يقول "كامي" وهذا البحث يلجؤه لهجر حياته بأكملها لينحوض تجربة أخرى يطلب فيها حرارة ما فيهجر المنزل والعمل.... ليضيع بين الملاهي بلا هدف واضح غير التعويض عن خيبة ما طلبا لتوازن مفقود فاستبدل الزوجة بالخليلة عن وعي بأن الزوجة هي (نمط مفروض) وأن (الخليلة) هي خروج وتحرّر فكانت "وردة" راقصة الملهى مرهما مؤقتا لجراحه : "نبض وجدانه بشوق غريب غير محدود وودّ أن يخاطب الأعماق وأن يجد بديلا في لدعة الجنس السحرية اللدرة المتفجرة التي

تمتص رحيق الحياة في رشفة واحدة زائلة" (26). وظلّ يبحث في اللذة عن معنى الحياة ويبحث عن جديداً يخرج به عن النسق : "رنا إليها طويلاً ثم غمغم : دعيني أكون جملة لم يُسبق ذكرها" (27). وكأنه يجدد الكيان ويرى أن التمرّد بمفهومه الأخلاقي والاجتماعي يضمن حرارة ما عبر الإمساك بقرار داخلي مختلف ومتفرّد.

وظلّ يجدد تجارب الحب والجنس من "وردة" إلى "مارغريت" وكأنه يضحي بالوعي لصالح اللاوعي ويستبدل العقل بالقلب في سعي جديد لتحقيق الذات فيخاطب "مارغريت" : "كلما رأيتك ازدادت شهوة وكلما ازدادت شهوتي زاد لهيبي... ما أكثف الظلمة حولنا، تكاثفي تكاثفي حتى ينساها العالم وليخفف كل شيء عن العين الضجرة، آن للقلب وحده أن يرى النشوة. كنجم متوهج..." (28).

ويبدو أن هذه التجربة الجديدة (اللذة - الجسد) لم تكن غير محطة عابرة سرعان ما ملأها (البطل) لأن القلق عاوده بشكل أكبر يقول مخاطباً "وردة" : "أحبك لكن عاودني المرض" (29). فتجربة الجسد تفتح على إمكانات العجز الأخرى عند الوجودي لأن اللذة لا يمكن أن تكون بديلاً يختزل الكيان حتى وإن كانت إحدى أبعاده فالجنس هو لحظة صفاء تنفّلت

مُسْرعة وعبثا يسعى الوجودي إستدامتها يقول "كافكا" في رواية "القصر" : "كان جسماهما المضطربان لا يجعلانهما ينسيان واجبهما بل يذكرانهما به، كانا ينبشان في جسميهما كما تنبش الكلاب البائسة في الأرض وكانا يجران بلسانيهما كلّ على وجه الآخر إلتماسا لسعادة أخرى في يأسهما وعجزهما"(30)، ولعل إستعادة الجسد المغيّب تكون مبعثا لتوازن مؤقت في مصالحة مع الذات لحظة التمرد على الخارج بنظمه وتقييداته الحادة إلا أن هذا الإحساس سرعان ما يتلاشى ليعود السؤال الملح بل ليصبح البطل سؤالا كبيرا معلقا على صفحات الوعي البشري : "إنني أعيش في مقام السؤال ولكن بلا جواب"(31) لذلك تتواصل رحلة البحث مخفوفة بالألم في صراع غير متكافئ بين ذات متطلعة ووجود مُستغلق ليتحوّل المسار إلى العبث المحتوم الذي "ينشأ عند تساؤل الإنسان الدائم وصمت الكون المطبق وهذا التساؤل دائمى لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون ما هو"(32).

النهاية العنثية والانتحار

«عندما يكف الشعور عن فعاليته
يقضي إلى فعالية اللاشعور حيث تكمن
الجزور الشاسعة القديمة وحيث
يتشوش المحتوى ويختلط اختلاطا
تقدم بواسطته العقلية البدائية بقايا
وفيرة...».

-يونغ-

"ورغم إنسيابة في أسرار الخلق لم يساوره أدنى
أمل في التغيير ولا خرج من غربته الأبدية" (33). بذلك جعل
"محفوظ" بطله يصطلى بنار الحقيقة ليست حقيقة اليقين بل
حقيقة الخيبة التي تعلن مشروعية السؤال الأبدي عن معنى
الوجود فتكون الحياة رحلة تجريبية شاقة يمر فيها البطل من
تجربة فاشلة إلى أخرى تذكرنا بتجارب بطل "المسعدي" في
"حدث أبو هريرة قال" حيث الانتقال من (المألوف إلى الجسد
إلى الجماعة ثم إلى الغيب) لأن التجارب الوجودية في الرواية
العربية تكون خاضعة لمنطلق الحضارة الإسلامية بعدها

العقائدي ذي النزعة التصوفية التي تؤثر في نهاية مسار رحلة البحث والتجريب فيكون العبث خليطا متنافرا من العاطفة (التصوفية) واللامعقول ومن هذا المنطلق تختلف التجربة الوجودية في الرواية العربية عن مثيلتها في الرواية الغربية لأن العيشة في الغرب تستند إلى خلفية فكرية تجعل منها استمرارا للتمرد بشتى وسائله لأن "النتيجة النهائية لعملية العبث عند (كامي) هي رفض الانتحار والإستمرار في الصراع اليائس بين تساؤل الإنسان وصمت الكون" (34).

فيؤكد العيشي نفسه من خلال التمرد رغم وعيه بحدود عجزه فكان البطل الروائي (الوجودي) في الفكر الغربي مصارعا كلما أصابه اليأس في تجربة إلا وفتح أبواب تجربة أخرى في إمكانات لا تنتهي لأن حدود اليأس توجه التجربة من انغلاق ذاتي إلى انفتاح موضوعي لتصبح الجماعة موطنًا لتجربة الذات في إمتزاج ثوري يُخصب إمكانية الفعل لذلك كان أبطال "أندري مالرو" يلجؤون إلى (الفعل الثوري) عبر الانخراط في حروب (الهند الصينية أو اسبانيا) ضد الإستعمار والفاشية فتكون النهاية انتحارا في الفعل الشائر وليس في السكون اليائس وتكون العيشة مواصلة الانتصار للذات رغم الوعي بمحدوديتها وتصعيدا لممكنات الوعي بضرورة التمرد

انطلاقاً من محاولة خلق توازن بين إرادة الذات وممكنات الواقع ويبدو أن المجال الموضوعي للبطل الوجودي الغربي كان مهياً (فلسفياً وعملياً) للصراع نظراً للحركية الثورية العالمية في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن التي جعلت المثقف ينتقل من مجاله الذهني في إدانة الواقع إلى مجال حركي عملي يجسده البطل العضوي أو الملحمي أو المشكلي الذي يصارع ليفرض قيمة جديدة في واقع متدهور ولعلّ الحسم والقطع مع العقائد كان من أهمّ روافد (الثورية الوجودية) لأنه يشجع الذات على تحمل وزر المسؤولية دون ملجئ أو ملاذ أخير كما يقول (كامي) : "إن الأديان تخفف عني عبء حياتي بيد أنه من الواجب عليّ أن أحمل هذا العبء وحدي لأن العقائد التي تفسّر لي كل شيء تضعفني أنا في الوقت نفسه" (35).

وهذا القطع مع البعد الميتافيزيقي أساسه الإيمان بالعقل كإمكانية أولى تترجم مسؤولية وإرادة الإنسان إلا أن بطل "الشحاذ" يفقد ثقته في العقل ويسعى إلى مجال العاطفة محاولاً إقامة حقيقة أساسها (القلب) : "اليقين بلا جدال ولا منطق وتساءل وهو يزيد من سرعة السيارة ألا يستحق أن ينبذ كلّ شيء من أجله" (36).

وسرعان ما يقود الكاتب بطله إلى حافة الإنهيار
ويبرز فشل محاولته على لسان صديقه "عثمان خليل" : "أنت
تطلع إلى نشوى وربما إلى ما يُسمى بالحقيقة المطلقة ولكنك
لا تملك وسيلة ناجعة للبحث فتلوذ بالقلب كصخرة نجاة
أخيرة ولكنه مجرد صخرة، سوف تتقهقر بك إلى ما وراء
التاريخ وبذلك يضيع عمرك هدرًا" (37).

ويطوّر الكاتب غربة البطل من خلال إيمانه المطلق
بالعلم ثم محاولة ارتداده للعاطفة كنتيجة لتأثير الواقع الموضوعي
في المجتمع العربي ونكسة المثقف فيه فالإيمان بالعقل يجعله نصير
التطور والخلق من وجهة الوعي بضرورة المعاصرة والتقدم
وفشله إجتماعيا في تجسيد ذلك الإيمان في مجتمع متخلف يجعله
يرتد يائسا إلى القلب الذي يخرج من محايثة الواقع الموضوعي :
"عندما يضفر قلبك بظالته ستجد نفسك خارج أسوار
الزمان والمكان" (38)، وتكون النهاية مأسوية تتمثل في الانتحار
المعنوي عند فقد مُبررات العيش وإهتزاز الثقة في الذات والواقع
وعدم حسم الصّراع عندها يختل المنطق ويسيطر (اللامعقول)
وتصبح الحركة ضربا من اللاجدوى تنطلق من حدود داخلية
ومن فراغ رهيب : "كان يتخفّف من ألمه بالإستسلام لجنون
السرعة وهو يندفع بسيارته في أطراف القاهرة، وتعدّدت

رحلاته بلا هدف إلى الفيوم أو القناطر أو طنطا أو الإسكندرية ويندفع بجنون حتى يشير الفرع والسّخط. "(39). وبذلك ينقد "محفوظ" المثقف العاجز الذي يتخبط في حدود فرديته فتسلمه حساسيته الوجودية إلى تجارب فردية شديدة السّذاجة والفشل تنطلق من الذات لتعود إليها في تمركز يائس لا سبيل فيه إلى الخلاص لأن "الإنسان أمّا أن يكون الإنسانيّة جمعاء وإما أن يكون لا شيء" (40)، لذلك لن يصمد ذلك البطل المشكلي الذي يبحث عن قيم إيجابية في واقع رديء (كما عبر لوكاش) حتى إن كان منطلق بطل "الشحاذ" يهيء لذلك الصراع من خلال التزام الماضي إلّا أن قلق الحاضر ظل في حدود التوتر والإدانة دون قدرة على التجاوز لأن التجاوز لن يكون إلّا عبر الفعل والفعل لن يكون إلّا في إطار مجتمعي مُهيء لتقبل التغيير فظلّ المسار إرتداديا فرديا يؤدي إلى الإلتحار عند انسداد السّبل أمام المثقف العربي الذي لم يتهيأ لإمكانية الفعل بل أصبح عديمًا عقيما : "آن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله في حياتي وهو إلّا أفعل شيئا" (41) وبغياب الفعل الثوري تظل الحقيقة عسفا ذاتيا داخليا وإرهاصا يوصل إلى العبث المجنون الذي يعلن الضياع داخل النقائص والتمزّق داخل ثنائيات حادة (الحلم/الواقع) (الذاتي/الموضوعي) (الداخل/الخارج)

(الوعي/اللاوعي) (العقل/القلب) (الحاضر/الماضي) وتتلاشى
الذات في غرائبية تُفقدُها كلّ ثوابتها وتُسلمها لوهم هو خليط
من التصوّر الأسطوري اللامعقول للذات والواقع معا :

"لأنني لم أَلعب في الهواء
ولا سكنت في خط الإستواء
لم يستهوني شيء إلاّ الأرق
وشجرة لا تنثني للعاصفة
وبناء لا تطرف له عين" (42).

ويضحّي الكاتب ببطله ليُسحق في ذلك الصّراع
انتصارا لرؤية واقعية متشائمة ويجعل من مسيرته أصدق إدانة
للمثقف العربي الذي تنازل عن دوره التاريخي واختار الموقع
الأسهل : موقع المتفرج الانتهازي فيُدين ذاته لحظة استفاقة
وصدق ويحتقر نفسه التي أصبحت مسخا يُثير الشفقة ويُصبح
البحث عن حقيقة هو البحث عن وهم ذاتي يتلاشى كلّما
توهم بلوغه. يقول "عثمان خليل" مخاطبا البطل المأزوم : "لن
تبلغ أي حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم
والعمل" (43).

تعدد الرؤى

«إن المتكلم في الرواية هو دائما
وبدرجات مختلفة منتج ايديولوجيا،
وكلماته هي دائما عينة ايديولوجية
واللغة الخاصة برواية ما تقدم دائما
وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى
دلالة إجتماعية».

-م. باختين-

يرى باختين : "ان الروائي هو منتج للمعرفة
ومحاور لثقافته ومجتمعه" (44) وحين يكون الأمر كذلك
فللكتابة أهداف معلنة او مضمنة تلبس بخبايا النص الروائي
لذلك كانت روايات محفوظ المختلفة انعكاسا لمواقف
ووجهات نظر الكاتب من جهة وسعيا إلى الكشف عن
تحولات المجتمع العربي من جهة أخرى انطلاقا من بيئة مخصوصة
في موقع تاريخي فيه الكثير من التغيير والحركة.

ورواية (الشحاذ) بطابعها الذهني هي تكثيف
لمواقف الكاتب المتعددة رغم ان هذا التعدد تمت صياغته انطلاقا
من أزمة البطل الذي أصبح بؤرة مكثفة تلتقي فيها العوامل

النفسيّة والإجتماعيّة والسياسيّة والحضاريّة حتى أن الفكرة أصبحت "خلاصة شخصيّة فنيّة... تسترجع مع نموذج البطل" (45) لأن بطل (الشحاذ) يعي نفسه والعالم بطريقة أرادها (محفوظ) مغايرة وحادة : ذلك البطل (الموضوع) الذي يناقش محيطه وأفعاله وأحلامه ورؤاه ويبحث عن حقيقة ما وسط النقائض وهذه "الحقيقة حول العالم لا يمكن فصلها من وجهة نظر الكاتب عن الحقيقة حول شخصيّة الفرد نفسه" (46).

وشخصيّة البطل كانت مكثفة إلى حدّ أنها تحمل تعدد الرؤى التي أرادها الكاتب انطلاقاً من الكشف والمراجعة ورحلة البحث عن حقيقة ما، فكان البعد النفسي انعكاساً لأبعاد أخرى في مسيرة البطل وصل من خلالها الكاتب بين الأزمة النفسيّة والإجتماعيّة والسياسيّة والحضارية فتراكبت مواقف الكشف والإدانة من منظور البطل لنفسه وللآخرين لحظة صدق المكاشفة انطلقت اصداًء الإدانة لتحمل مواقف الكاتب (إدانة البطل لنفسه) هي أدانة لجيل عايش مرحلة التحرّر ووعى ذاته ضمن شروط المبدئية والإلتزام ثم سرعان ما ركن إلى انتهازية سهلة وهذه الإدانة هي كشف لموقع المثقف في مسيرة المجتمع العربي الحديث وهي كشف كذلك لثورية

مهزوزة وغير مؤصلة في الذات وكذلك في حركات التحرير الوطنية التي سرعان ما تخلت عن شعاراتها البراقة وأتاحت الفرصة لنشوء فئات انتهازية جديدة لا تقل خطرا عن الفئات القديمة التي حاربتها وهو موقف الكاتب من ثورة يوليو التي لم تحقق ما كان ينتظر منها...

تم ينقد الكاتب من منظور ثان اليسار العربي وكيف اضمحلت بنيته من خلال موقفين الأول يمثل البطل وصديقة الصحفي (الإنخراط السهل في الموجد) والثاني يمثل (عثمان خليل) الذي وإن كان يمثل تواصل الإلتزام والمبدئية إلا أنه كان (اشتراكيا قبل الأوان) فأصبح مثالا للتمرد الفردي الذي مهما علا شأنه سيؤول حتما إلى الإنهزام رغم نبيل ووضوح منطلقاته : "نحن نعمل للإنسانية جمعاء لا للوطن وحده.... نحن نبشر بدولة البشرية، نحن نخلق بالثورة والعلم عالم الغد المسحور" (47).

وينقد الكاتب بمنظور أشمل الأعماق الشرقية التي ظلت فاعلة في الذات العربية من خلال (البحث عن حقيقة غائمة) تعمل الإحلام والرؤى والخيال على صنعها فتقطع الصلة بين الذات وواقعها في انكفاء يذكر بعالم الصوفيّة وايقاله الرمزي واحتجاب العقل في كل ذلك فتكون نهاية البطل إدانة

لهذا الملجأ الأخير يعلن الكاتب انتصاره للعقل والعلم على انقراض العاطفة وأوهامها. ويكشف رمزية المستقبل وممكناته عبر الانتصار لمعادلة الالتزام والفعل من خلال (عثمان خليل) وزواجه من (بشينة) التي جمعت بين الشعر والهندسة أو بين النافع والجميل وكذلك عبر الولادة الجديدة التي هي آفاق ممكنة لمجتمع أفضل واستبصار مستقبلي أرادته الكاتب تفاؤلا يُبنى على انقراض تشاؤم واقعي.

وفي كل ذلك انتصار لمبحث إديولوجي كثفه "محفوظ" في كتاباته المتعددة (إدانة ما هو كائن والتطلع إلى ما يجب أن يكون) وهذه الإدانة المكثفة هي مبحث رواية (الشحاذ) ومكمن المتعة فيها على حدّ عبارة "بارط" "لأن نص المتعة هو ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يُتعب (وربما إلى حدّ نسوع من الملل) فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تروح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه وذكرياته ويؤزم علاقته باللغة" (48).

هوامش الفصل الأول

- 1-2-3- م. باختين - الخطاب الروائي
- 4- ل. غولدمان - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي
- 5- م. باختين - الخطاب الروائي
- 6- مجلة العربي - عدد 362 سنة 1989
- 7- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 10
- 8- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 15
- 9- البير كامى - المتمرد ص 19
- 10- ساروت - صورة المجهول "مقدمة سارتر"
- 11- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 23
- 12- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 27
- 13- سارتر - الغثيان ص 222
- 14- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 19
- 15- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 7
- 16-17- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 17
- 18-19- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 98
- 20- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 25
- 21- جرمان بري - البار كامى ص 217
- 22- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 89
- 23- سارتر - الغثيان ص 209

- 24-25- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 12 - 13
- 26- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 71
- 27- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 82
- 28- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 63
- 29- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 110
- 30- ف: كافكا - القصر ص 72
- 31- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 41
- 32- البير كامى - المتمرد ص 16
- 33- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 90
- 34- البير كامى - أسطورة سيزيف ص 12
- 35- البير كامى - أسطورة سيزيف ص 59
- 36- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 119
- 37- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 144
- 38- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 152
- 39- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 149
- 40- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 142
- 41- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 149
- 42- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 144
- 43- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 144
- 44- م. باختين - الخطاب الروائى ص 22
- 45- م. باختين - شعرية دستوفسكي ص 112
- 46- المرجع السابق - ص 111

- 47- نجيب محفوظ - الشجاذ ص 131
48- رولان بارط - لذة النص ص 22

نظام الرواية الذهنية في "الشحات"

ملاحظات في المصنع

«زمن المتعة، حيث يتم تحت نص ما
اكتشاف نص غيره هو منه بمثابة
الآخر، تلك طاقة نادرة، شرط للكتابة
التي تقف على الحدود بين العلم
والنقد».

-ج. كريستيفا-

إن القراءة النقدية هي مسؤولية لا تقل شأنًا عن
مسؤولية الكتابة بل ستكون أكثر خطراً باعتبار حرية الكاتب
المبدع في اختيار منطلقات نصّه خلافاً للنقاد الذي سيكون
ملزماً بقراءة ذلك النص وفك رموزه وتقديمه للقارئ بشكل
معين فيه قدر من الوصف وقدر من التقييم مع ضرورة التحليل
وابراز مواضع الشراء والجمال والتعدد لاكتشاف المتعة التي
تفرض على الناقد أن لا يتكلم عن النص بل في النص كما
يقول "بارط" والكلام في النص هو مثل لأبعاده المختلفة ووعبي
نسبي بعوامل انتاجه على أن يكون هذا الوعي تبصّراً شاملاً
للنص في (جمعه) لا في (تعددّه) "لأنّ لذة النص هي احتجاج
موجّه بالتحديد ضدّ فصل النص عن الباقي... إذ ما يقوله

النص عبر خصوصية اسمه الفردية هو حضور اللذة دفعة واحدة في كل مكان وعدم انتماء المتعة إلى أي مكان" (1) وهذه الملاحظة من شأنها أن تؤكد وحدة النص بفهوم تضامن أبنيته سواء ما اتصل منها بالأساليب أو المعاني وإعتبار الرواية نظاماً مركباً شديد التعقد لا اتصال اجزائه بنيوياً : (ان تتوضح علامة الجزئ بعلامة الأجزاء الأخرى) وفق نظام من العلاقات شبيهة بما يسميه النحاة القدامي : (علاقة الإقتضاء والإستلزام أي أن الجزء يقتضي ما قبله ويستلزم ما بعده إلا أن النظام الروائي يشتد تعقداً في عدم التابع لأن الأجزاء تتداخل ويتضمن بعضها البعض ويتمظهر أحدها في الآخر وفي الكل الروائي ومن هذا المنطلق يصعب فصل مكونات النص الروائي لإرتباط البنية بالدلالة ارتباطاً متلاحماً وهذا الإقرار الأخير يؤدي إلى فهم مخصوص لطبيعة الأسلوب في الرواية ذلك الذي يكون كلّ شيء ويمكن أن لا يكون شيئاً إذا فصلناه عن المنظور الإيديولوجي الشامل للعمل الروائي وعن الغايات الأخيرة المضمنة فيه.

ولعلّ هذا ما عناه "بارط" في قوله : "بعضهم يريد نصّاً (فناً لوحه) لا ظلّ له مقطوع الصّلة بالإيديولوجيا السائدة ولكن ذلك يعني أنهم يريدون نصّاً لاخصوبة فيه ولا

انتاجية... نصّا عقيما" (2) لذلك بقدر ما نشدّد على القيمة الأدبية بمفهوميها (الفني) في نصّ ما بقدر ما ندعو إلى عدم فصل هذه القيمة عن غاياتها التي انشئت من أجلها بإعتبار الكتابة هاجس امتلاء يصدر عن مواقف متعدّدة أراد الكاتب أن يثبتها بصياغات فنيّة مخصوصة في تميزها الجمالي ولعلّ الوعي بأسلوب مخصوص عند الكاتب يرتبط بالوعي بكثافة الهدف من ذلك الأسلوب وهو نفاذ التعبير وبلوغ المقصد (امتناعا وإفادة) ويؤكد "باختين" هذا الجانب بقوله : "إن حلّ المشكلات الأسلوبية يفترض قبل كلّ شيء نفاذا أدبيا وايدولوجيا عميقا إلى الرواية وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويما للرواية لا يكون فقط تقويما أدبيا بالمعنى الضيق بل أيضا تقويما أيديولوجيا لأنه لا يوجد فهم أدبي غير تقويمي" (3)

ولا يعني فيما تقدم أننا نؤكد سرعة التقييم في الأعمال الأدبية والبحث فيها عن المواقف بل أن لا ننحصر في تفكيك بلاغي للنص بدعوى الكشف الأسلوبي وأن لا نخطئ النصوص ضمن علاماتها اللغوية ووصف أجزائها بل أن نفكّكها بهدف إعادة ترتيبها وتحليلها وأن نرصد مسارها الحثيث المنظم إلى غايات إرادها الكاتب : دفعته قبل الكتابة

ووجهته أثناءها تلك الغايات التي لا تنفصل عن مواقف الكاتب وعن نواياه وعن مجمل رؤاه لذاته وللعالم المحيط به.

ولما تقدم سننظر في نظام رواية الشحاذا مع الإقرار بعسر الأمر وقد يضطرنا هذا النظر إلى فصل يقتضيه المنهج بين مكونات العالم الروائي الذي لن يكون روائيا إلا بتماسكه وتضامن أجزائه، وسنستعين بملاحظات وجهود رواد كان لهم الفضل على اختلاف توجهاتهم في رصد معاناة مشقة القراءة وخطورة أحكام النقد.

وسنبدا النظر في أسلوب "الشحاذا" انطلاقا من النظام الزماني والمكاني المؤسس لإمتداد الحدث الروائي ثم سنتقل إلى المنظور الروائي الذي يندمج مع دراسة الشخصية المقدمة بمنظورين (نفسي - ايدولوجي) ثم سننظر في نظام التعبير وخصائصه الفنية.

- نظام الزمن

«إن الإنسان هو ذلك الكائن الذي ليس له عمر محدد، ذلك الكائن الذي يملك القدرة على أن يفسد في ثوان معدودات، أصغر بسنين مما هو عليه، وهو إذ تكتفه جدران الزمن الذي عاش فيه، ليطفو فيه، ولكنه كما يطفو في هوض يتغير مستواه أبدا فيجعله في متناول هذا العصر أو ذاك».

-مارسيل بروست-

يكاد يجمع النقاد على أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالزمن بل أن الزمن هو الذي يوطر جملة أنظمتها الدلالية ويؤسس جانبا من قيمتها الفنية. ووعي كتاب الرواية كان أسبق من وعي النقاد بأهمية الزمن فسعروا إلى تطوير تقنياته في نصوصهم وتجاوزوا المنظور المبسط التقليدي للحكاية أو للرواية الكلاسيكية. فأصبحت الرواية الحديثة معقدة في بنية زمنها تشابك فيها

الأزمة على اعتبار أن الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على تحطيم الزمن وتجاوز أسواره في اللحظة الواحدة عبر طاقات التخيل والأشعور فيغدو الحاضر نقطة تقاطع شديدة التعقيد يؤسسها الوعي بالماضي والتطلع إلى المستقبل ولذلك أصبح الزمن هيكل الرواية ومؤسس إيقاعها المتفرد وهو كذلك عسير الإنكشاف في الدراسة النقدية لأنه يتخلل الأنظمة الأخرى مثلما نجد في رواية "الشحاذ" من خلال التوظيف المتداخل مع نفسية الشخصية في اضطرابها وترددها السريع بين لحظات وعي متداخلة بعضها موغل في الماضي وبعضها يرتبط بالحاضر وبعضها الآخر يأمل أو يتطلع وجهة المستقبل ولعل هذه البنية الزمنية المعقدة هي التي ميزت رواية (الشحاذ) لأن الزمن هو إطار مجرد يُكشف من خلال الحدث في تذكره والحدث في أصدائه النفسية داخل الشخصية ودراسة الزمن في (الشحاذ) ترتبط بزمنين أساسيين :

- الأول هو (الزمن الخارجي) وهو زمن الكتابة ونعني به الإطار التاريخي الذي أنشأ فيه الكاتب نصّه ويمتد من سنة 1962 إلى سنة 1965 (4) ولعل هذه الفترة من أهم فترات المخاض والمراجعة عند محفوظ لإرتباطها بثورة يوليو 1952 في مصر وما صاحبها من تحولات في المجتمع العربي ومن

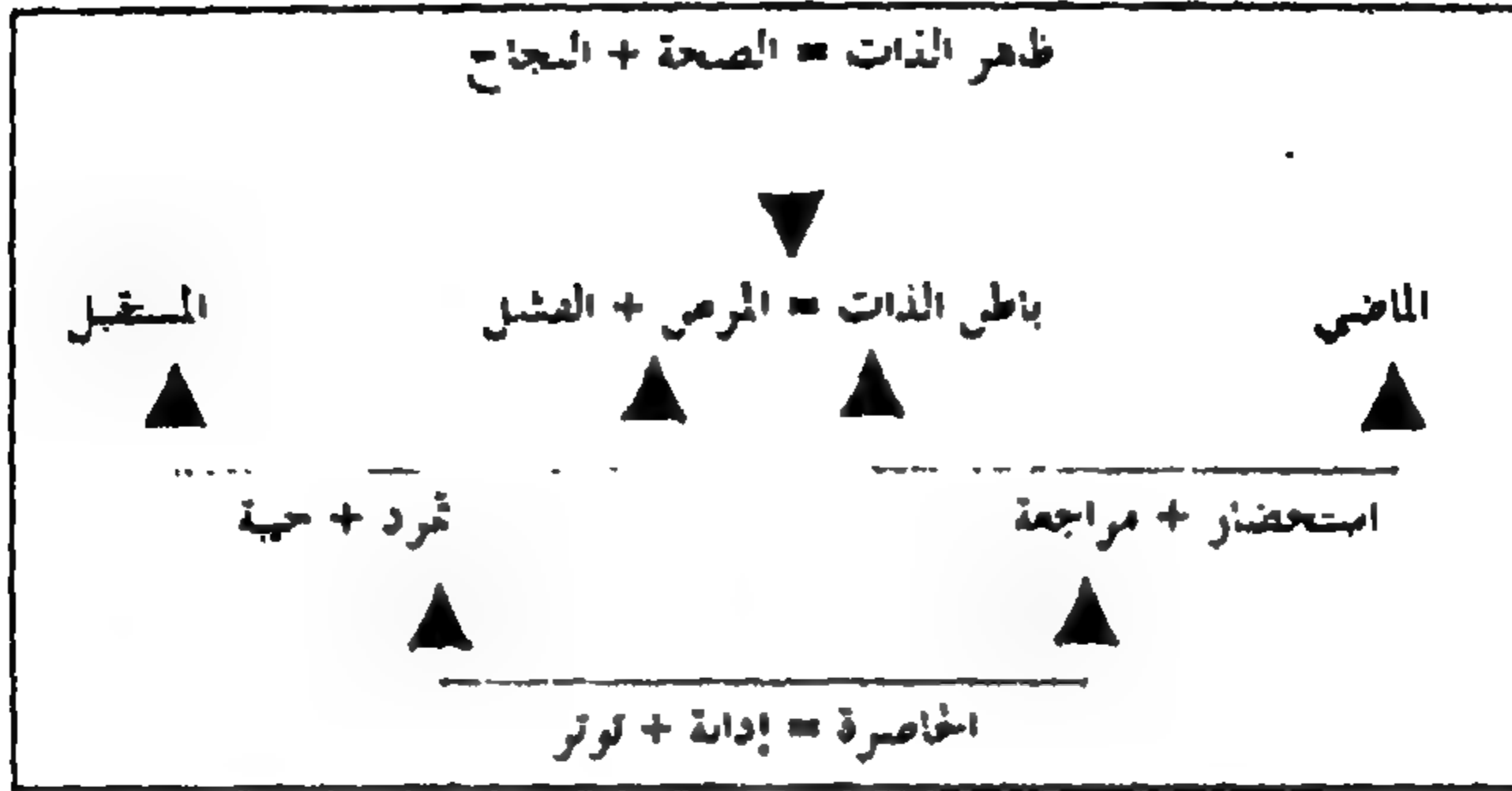
مواقف تقييمية بعضها متفائل حالم وبعضها متشائم ناقد وما جدّ في مصر بالذات من اضطراب التشكل الجديد لطبقات المجتمع واختلاط المواقع والتردد بين الإصلاح والثورة والقمع والتسلّط وكانت هذه الفترة من أخصب فترات "نجيب محفوظ" الإبداعية "لأن فترات الأزمات والتحوّلات الاجتماعية العميقة كما يرى - غولدمان- هي فترات ملائمة بصورة خاصّة لظهور الأعمال الكبرى في الفن والأدب لأنها توفر للناس كتلة من التجارب والمشاكل ولأنها تحث على توسيع الأفق الوجداني والثقافي" (5) لذلك وجد محفوظ أفقا رحبا من المواقف والمشاعر والقضايا المستجدّة التي تفرض تدخل النقد والتقييم وإثبات وجهات نظر تسعى في مجملها إلى الكشف والتعرية في علاقتها بالواقع وتهدف إلى الارتقاء من وعي كائن إلى وعي ممكن.

- أما الزمن الثاني فهو الزمن الداخلي وينقسم بدوره إلى مستويات في رواية "الشحاذ" يتصل الأول بفترة الحدث أي زمن الرواية كبداية ونهاية فاستغرق الحدث الروائي "زيادة على التسعة أشهر التي سبقت خروج عثمان

خليل من السجن عاما ونصف العام قبل أن يقبض عليه ثانية وهي المدة التي قضاها عمر الحمزاوي في عزله" (6) ويقع هذا الزمن بين البداية والنهاية في الرواية وتكون الافتتاحية علامة انطلاق الأحداث التي غالبا ما تكون محلّ عناية "محفوظ" وكتاب الرواية عامة لأنها أوّل مباشرة مع القارئ فكانت في رواية "الشبحاذا" لحظة غير عادية في حياة البطل اذ مثلت تحولا ارادها (محفوظ) انحلالا بالتوازن المعهود في مسيرة البطل النفسية ثم الاجتماعية.

"اذ يجب أن يقدم الكاتب ظرفا مميزا لا تتوقف طبيعته على أنه حدث مجسم فحسب بل يجب أن يمثل تطورا ديناميا يدخل على هذه الأحوال الرتيبة الثابتة عنصرا يدخل بهذا التوازن الراسخ ويتسبب في دفع الأمور إلى المرحلة التالية من الأحداث..." (7) لذلك أخرج (محفوظ) بطله من رتيبة الحياة العادية المألوفة ليحمله يواجه (المرض) وهذه المواجهة هي التي ستطور خط الرواية في تشابك الأحداث بين العودة إلى الماضي وكشف الحاضر لمعرفة الأسباب وهي كذلك التي ستثير سؤالا عند القارئ وفي السؤال يكمن التشويق والمخاطبة كفك للمغز المتشابك الذي سيتطور في وجهتين (ايفال

في الماضي وكشف عن الحاضر ومحاولة تجاوز الأزمة في المستقبل) ويمكن ان نختزله في الرسم البياني التالي :



وتعلن الافتتاحية الطبيعة الذهنية لرواية "الشحاذ" اذ تداخل فيها الواقع بالرمز من خلال التأمل الطويل لإطار المكان الأول (العيادة) وتكثيف حضور (اللوحة) في ذهن البطل ببعديها المتناقضين (المطلق والمحدود) أو (الحرية والقيّد) :

"ها هو الطفل ينظر إلى الأفق وها هو الأفق ينطبق على الأرض... فياله من سجن لا نهائي" (8)

واراد محفوظ أن يكون بناء روايته دائريا مغلقا اذ بدأت الأزمة بالمرض وانتهت به كذلك فجعل بطله يُسحق بين تطلّعين مُبهمين تطلع رمزي إلى المطلق في الافتتاح و غيبوبة فيه ختم بها الكاتب مسيرة بطله الفاشلة وأكد من خلالها المواقف النقدية المتعدّدة التي أرادها وزمن الحدث هذا الذي إمتد ما يجاوز الستين هو زمن قصير قياسا بأزمة زويات محفوظ

الأخرى. ولعل قصر الزمن أتاح له مجال الاستكشاف والإيغال في نفسية البطل خاصّة وبقية الشخصيات عامّة لأنه ليس معنيا بالحدث وتطوّره قدر عنايته بانعكاسات الحدث في الشخصية التي جعلها واعية تناقش ذاتها وتراجع وتقيم ضمن بعد تحليلي نفسي اجتماعي - واختار الكاتب ان يكون الحدث الروائي بعيد ثورة يوليو 1952 بقرابة السنتين ليكون النقد مسلّطا في أوجهه المتعدّدة على الثورة واصدائها بانعكاساتها المختلفة في الشخصيات والواقع فيكثر الحديث عن المسؤولية والموقف والتأميم والإشتركية...

ويؤكد الكاتب هذا المستوى من الزمن الداخلي بالإشارة إلى أحداث تاريخية صراحة أو ضمنا عبر الكشف عن سن بطله (ساعة ابتداء الأزمة) وعبر خروج (عثمان خليل) من السجن (في عيد الثورة الثالث) وعبر (حمل زينب وولادتها).

أما المستوى الثاني من الزمن الداخلي في الرواية فهو شديد التعقّد لأنه يتجلى في وعي البطل ضمن إحالات ذهنية بعضها واع وبعضها رحيل في لا وعي البطل ويمكن أن نسمي هذا الزمن (بالزمن النفسي أو المتخيّل) وهو تواصل مستمر لأنه زمن الديمومة كما يرى -برجسون- ومن خلاله استطاع محفوظ تحقيق التواصل بين استحضار الماضي وكشف

الحاضر وامتداد المستقبل كما حمله أعباء النقد من خلال الغوص النفسي في شخصية البطل كما أكد "هنري جيمس" في قوله "ان الجانب الذي يستدعي أكبر قدرة من عناية الروائي (الجانب الأكثر صعوبة وخطورة) هو كيفية تجسيد الإحساس بالذمومة وبالزوال وتراكم الزمن" (9).

وهذا الزمن النفسي هو الذي أطر عمليتي (الإسترجاع والمكاشفة) لتمتد المؤثرات بعيدا في ماض معلوم يتصل بحياة "عمر الحمزاوي" ويكشف عن نشأته المتواضعة وشبابه الثوري "وقديما قطع الشاب الطويل النحيف ابن الموظف الصغير القاهرة طولا وعرضا على قدميه دون تدمير وسلسلة من آباته وأجداده تهرأت أقدامهم من معاندة الأرض ثم تساقطوا من الإعياء" (10)

وتتراق هذه النشأة مع فترة نضالية من تاريخ مصر (ضد الملكية والإستعمار الإنجليزي) وعبر (الحوار الداخلي) يخلط الكاتب الأزمنة فيغمُر الماضي الحاضر بل يضيع الحاضر بين عمليتي إسترجاع للماضي واستباق لآفاق ممكنة في رحلة الذات ويتجلى الحاضر تجلّي الإدانة لحظة استفاقة الضمير "حتى حساسية الضمير يتركها الضجر يوم احترقت بلهيب

الخطر لكن عثمان خليل لم يعترف، رغم الأهوال لم يعترف...
رأنت تمرض في الترف" (11).

وهذا الزمن النفسي المتوتر في الرواية هو إحالة على الأزمة وافصاح عن الثابت والمتغير في شخصية البطل ورؤيته لذاته ومُحيطة لذلك أكد (محفوظ) على الحوار المكشف بوجهيه (الباطني والخارجي) واعتنى بالكشف عن الشخصية أكثر من عنايته بالأحداث الموصوفة أو المروية لذلك تقلصت مقاطع السرد كما تقلص الوصف الذي هو من علامات الرواية الواقعية لإعتنائها بالإطار وتدقيق الصلة بالمكان خلافاً لرواية الشحاذ التي تعني بالدوافع وردود الأفعال الشعورية واللاشعورية في الشخصية. وهذا الزمن النفسي لا يقف عند حدّ التذكر المتصل بحياة البطل بل طوّره الكاتب ليشمل بعداً (رمزيا) فيه شيء من الإطلاق إحتزل فيه الكاتب رؤى البطل عند اشتداد أزمة بتداخل الحلم والواقع لينكشف التاريخ البشري في تعاقب رمزي أساسه الصراع والفشل : "انحسرت هالة من الظلام على رجلٍ عارٍ وحشي مُسدل الشعر يقبض يميناه على عصا من الحجر. انجابت الظلمة عن فسحة وانحدر من الجبل قوم عرايا مدججون بالأحجار... رأيت

جبهة عريضة يرتسم التفكير في اخاديدها وصاحبها منكب
على أواقه... " (12).

وثمة توظيف آخر للزمن الطبيعي الذي تلازم مع
إحداث الرواية وجعله الكاتب معمقا لها من خلال تواتر الفجر
والنهار والليل وأحسن الكاتب هذا التوظيف ليكون النهار
موطن التأزم (العمل - الأسرة) والمراجعة عبر الحوار وإعادة
تأمل البطل لذاته ومحيطه ويكون الليل موطن الارتداد نحو
الداخل في مرحلة أولى وموطن بحث عن ذات مُغيبة في مرحلة
ثانية ليكون مدخلا للحب والشهوة تنفجر فيه ذات البطل مع
عشيقات يمثلن بديلا للزوجة :

"ذهب بمارغريت إلى استراحة الطريق
الصحراوي في ليلة شتاء باردة ولكنها جافية السماء مرصعة
بالنجوم" (13)

ويوظف الكاتب الليل توظيفا مزدوجا فهو شهوة
وانفتاح وهو تأمل ووحدة وإغتراب تُثار فيه الاسئلة الحائرة :
" سهرت الليل كله... ولم يكن معي في الظلام
شيء والنجوم تومض في القبة وساءلتها عن اشواقي وساءلتها
متى يتحقق الحلم المنشود" (14).

وبين الليل والنهار يقع الفجر كعلامة تطلّع
متكررة في مختلف مراحل تجربة البطل فهو انتشاء وهو أمل
التجدّد "تذكرت الإحساس الباهر الذي سبق الرؤيا ساعة
الفجر بالصحراء" (15) وهو كذلك شاهد على استحالة الشفاء
تنطمس فيه آمال البطل ليواجه الخيبة بكل ابعادها :

"خرس الفجر على ضفاف النيل... خرس
الفجر وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرة إلا ذاكرة
محطمة" (16) وغالبا ما يسير الزمن من الانفتاح إلى الإنغلاق
متضامنا مع رحلة البطل المجسدة في الزمان والمكان أو المستبطنة
في أعماق الوعي والشعور.

وإذا أردنا اختصار خطوط الزمن في
الرواية سنجدتها كالاتي :

1- زمن الحدث : بدايته : (المرض) - مظهره : (التأزم) -
رمزه : (التمرد) - نهايته : (المرض).

2- الزمن النفسي : محدود : (يتصل بحياة البطل ومراحلها)
- مطلق : (يتصل بالتجربة الإنسانية المنزلة في الحضارة
الشرقية ومؤثراتها).

3- الزمن الموضوعي : تاريخي (يتصل بالأحداث التي يعيشها
البطل أو يسترجعها وتتداخل بأحداث الوطن).

- طبيعي : (يتصل بتوظيف حركة الزمن واثرها في وعي

الشخصية (ليل - نهار - شروق - فجر...)

وهذه التقاطعات الزمنية هي التي ترسم معالم

تطور الرواية وتؤطر هيكل حدثها الذي تراوح بين البطيء (عند

التركيز على أعماق الشخصية الداخلية) والسرعة (عند الانتقال

بين التجارب التمردية) وكانت الأفعال في معظمها في صيغة

الحاضر الروائي تأكيداً لطبيعة التحليل والإستقصاء التي أرادها

(محفوظ) لشخصية بطله حيث تنصهر الأزمنة في بعضها وتختلط

علاماتها الدالة والمؤثرة في ردود أفعال البطل ومسيرته.

وهذا التعقد الزمني هو المؤطر لذهنية الرواية التي

لا تؤكد الأحداث بقدر ما تؤكد ردود الأفعال على المستوى

الإدراكي أو الشعوري لأنها رحلة في الوعي الإنساني من

خلال الشخصية التي تحلل حياتها وتنقد سلوكها فتصبح

اللحظة الحاضرة مكثفة تختزل السنين وتكون تجربة الكشف

والمراجعة إبحاراً في ماضٍ فردي ومن خلاله في ماضٍ وطني

وحضاري وإنساني ويكون زمن الحدث (كوة) نُطلّ من خلالها

على أعماق سحيقة ويستدرجنا الكاتب غيرها إلى منظور نقدي

تتراكب فيه أبعاد النقد انطلاقاً من نقد الذات إلى نقد الواقع

ونقد السياسة والمجتمع والحضارة.

وظائف المكان

«لن يذهب الروائي إلى عرض الحياة
في صورة فوتوغرافية ساذجة ولكنه
سيذهب إلى عرض صورة أكثر
حقيقية وحيوية وكَمَلاً من الحقيقة
نفسها».

-ج. دي موباسان-

يمثل المكان عنصراً روائياً لا يقل أهمية عن الزمان
وهو الأكثر حسية إذ من خلاله يوهم الكاتب بواقعية الحدث
الروائي فيصوغ للرواية إطاراً أو مجموعة من الأطر المكانية
المحددة والموصوفة والتي غالباً ما تحيل إلى أماكن في الواقع
الموضوعي وتكون العناية بالمكان متصلة بالهدف الروائي وطبيعة
أحداثه وكذلك بنمط الرواية لذلك كانت عناية الكتاب
الواقعيين كبيرة بالمكان وأجزائه فيطنبون الوصف والتفصيل إيماناً
منهم أن المكان يعكس الشخصية ونمط عيشها وهو جزء من
التعريف بها إجتماعياً ونفسياً وطبقياً إلا أن "محفوظ" لا ينحو
منحى الواقعيين في تعامله مع المكان خاصة في رواية "الشحاذ"
لإعتناؤه المميز بالشخصية التي تُضفي منه إحساسها لونا خاصاً

على المكان حسب لحظة نفسية معينة فيصبح المكان (مؤنسنا) من خلال ردود أفعال البطل يتمظهر مندجاً مع وضع معين وحالة خاصة توافق المزاج أو الوعي فيكون للمكان حضور نفسي كثيف متغير حتى أن المكان الواحد ينظر إليه من زوايا مختلفة في وعي البطل فيكون مؤتلفاً معه حيناً منفصلنا عنه أحياناً أخرى (الشاطئ - الصحراء - المكتب - المنزل...).

ورغم هذا البعد التعبيري الإيحائي للمكان سنبداً بتحديد المكان الموضوعي الذي مثل امتداداً للحدث في نقلاته المحسنة عبر الرواية وستكون القاهرة كمدينة هي الفضاء الذي يستوعب الحدث في مجمله (بإستثناء إجازة قضاها البطل في الإسكندرية أو بعض الرحلات العابرة إلى أطرافها) فكانت مسيرة الحدث الروائي مفتحة (بالعبادة) ثم مترددة بين (المنزل) و(المكتب) و(الملاهي الليلية) يتخلل ذلك رحلات ليلية في (الصحراء وبين الأهرامات) ثم تنغلق المسيرة بعزلة البطل في مكان طبيعي مهجور وتنتهي بسنزيف وهذيان في (سيارة الشرطة).

وتعامل الكاتب مع المكان تعامل الإنتقاء عبر تقنية الوصف وابتعد عن الإستقصاء والتفصيل ليؤكد الوظائف (التعبيرية والرمزية والإيحائية) فجاء الوصف مركزاً في صلة

كثيفة بمنظور البطل سواء اتصل ذلك الوصف : (بالأشخاص أو بالأماكن والأشياء أو بالطبيعة).

وهذا الانتقاء جعل "محفوظ" يستبعد المشاهد ويعوّضها بالإفعال أو الأثر ويكتفي بخطوط عريضة توثق الصلة بين محيط الشخصية ولحظتها النفسية المتوترة بين الحب والكراهة والرغبة والملل ولذلك سندرس تقنية الوصف في علاقتها بالمكان والأشخاص والأشياء.

- المكان الموصوف (بين التعبير والرمز) :

جعلنا محفوظ نرى المكان بعين بطله فتكون نفسيته فاعلة في صنع وظائف المكان عبر انتقاء ما يلائم ويدعم الحالة النفسية أو التأملية في رحلة بطله لذلك كان الإنطلاق من (العبادة) التي لا نكاد نعرف منها شيئا سوى (اللوحة) التي أخضعها الكاتب لوظيفة رمزية هيأت لعلاقتنا بالبطل وحددت انتماء الرواية لمجال ذهني يكون فيه الإستقصاء في الذات أكثر منه في الموضوع المحيط بها :

"سحاب ناصعة البياض تسبح في محيط ازرق...
وابقار ترعى تعكس أعينها ظمأنينة راسخة ولاعلامه تدل
على وطن من الأوطان وفي أسفل طفل يمتطي جوادا خشبيا
ويتطلع إلى الأفق" (17). وتقنية الوصف جعلت (اللوحة) معبرا

رمزيا لذات البطل الذي يشقى بالبحث عن ذات غائبة وعن
طمأنينة مفقودة فيتصل الوصف باستبطان ذاتي عبر رصد اثر
اللوحة في البطل وعبر إحالة ذكية بين الطفل في تطلعه الحائر
والبطل في بحثه اليأس "وها هو الطفل ينظر إلى الأفق ينطبق
على الأرض دائما ينطبق على الأرض... فياله من سجن لا
نهائي..." (18)

ويؤكد الكاتب المستوى الرمزي (للوحة العيادة)
عبر تكرّر حضورها الذهني الكثيف في مراحل سيرة البطل
النفسية اذ ثبتت كرمز لوهم الإلتشاء والحقيقة : "ذكريات
معادة كالقيظ والغبار، دورات محكمة الإغلاق والطفل
الباسم يتوهم انه يمتطي جوادا حقيقيا" (19).

ويتكرر الانطباع الحاصل في وعي البطل برمزية
اللوحة ليظل الرحلات الخائبة فيكون البطل طفلا يتوهم
الحقيقة ويتوهم النصر رغم انطوائه على خيبة اليأس وتكون
الحياة بمباهجها الزائفة سجنا كبيرا يطبق على الإنسان رغم
اتساع فضائه "المكان رغم لا نهائيته سجن، ومصطفى أحق اذ
يستعمل لغة لا معنى لها" (20).

ويتعاود صدى الصراع بين المحدود والمطلق في
كل مسيرة البطل التي تشقى بهواجس شتى اختلط فيها النفسي

بالإجتماعي بالحضاري فبدأ التمرد على الحياة وتصاعد ليكون
تمردا ميتافيزيقيا أساسه البحث عن هدف ما لحياة انسانية ضائعة
تشقى بالحدود وتتطلع إلى المطلق تطلعا مستحيلا. وبنفس
الوظيفة الرمزية التعبيرية تعامل "محفوظ" مع الأماكن الأخرى
التي نقل فيها البطل بين الاندماج والقطيعة والانغلاق والانفتاح
وأهم هذه الأماكن هو (المنزل الأسري) الذي هو برؤية
اجتماعية (رمز النجاح والثراء والاستقرار) وهو برؤية ذاتية رمز
(الخيبة والمرض).

فكان الوصف كاشفا دالاً في مرحلة أولى وموغلا
في الإيحاء النفسي في مرحلة ثانية تأكيداً لضجر البطل وملله
ورغبته الجامحة في العزلة "فخلا عمر إلى مصطفى في الشرفة
الكبيرة حيث استقرت بينهما زجاجة ويسكي ووعاء ثلج...
ولم تند عن الأشجار حركة واحدة وانتشرت حول المصاييح
غلالة ترابية وبدا النيل من ثغرات اعالي الشجر ساكنا هامدا
شاحبا معدوم المرح والمعنى" (21).

وهذا الوصف جعل المكان يمثل ازدواجا فهو
يُحيل على الثراء (شرفة كبيرة) مكان جميل (على النيل)، كما
يُحيل على نفسية البطل الضجرة الكارهة (اشجار هامة -
غبار المصاييح - النيل : معدوم المرح) وكأن المكان يختزل

الموقف ويتلون بحالة البطل عبر تحويل ذكي يجعل مواطن الجمال
محطة تحمل علامة باهته زائفة حزينة...

وهذا الوصف المضمّن يهيئ للقضية التي تنطلق
من النفس والوعي وتحقق في الواقع عبر الهجر والعزلة لأن
المنزل الأسري سيصبح سجنا خانقا يضيق أنفاس البطل :
"عندما يطوي الليل ستائره ويدركنا الفجر بلا رحمة فلا مفرّ
من الرجوع إلى الحجرة الكئيبة حيث لا نعمة ولا نشوة
ستطاردك عينان حزينتان وجدار صخري" (22) ويلتحم رمز
المنزل الأسري مع المكتب : مقر العمل الذي كان سببا في
النجاح والشهرة على المستوى الاجتماعي فتحوّل إلى رمز من
رموز الخيبة والضيق على المستوى النفسي : "ما أغرب
الذهاب كل يوم إلى المكتب مكان غريب لا معنى له" (23).

ويؤكد الكاتب ضجر بطله غير ومضات تحيل
إلى الخارج وهي رغم قلتها شديدة الإيحاء بعمق الأزمة فيكون
ميدان الإزهار (معبّرًا كالحال للذاهبين إلى عملهم) مجردا من كل
معانيه الجمالية لإرتباطه بالرحلة الدائمة المملة بين (المنزل
والمكتب) ويكون توظيف المكان متوازيا مع التوتر النفسي :
بين الإنغلاق والانفتاح وبين الاندماج والقطيعة فتكون (الشقة
الجديدة) التي استأجرها (عمر) بديلا عن المنزل ويتحوّل

الوصف إلى التلاؤم عبر تأكيد جمالي يتوافق مع رغبة البطل ومزاجه في مسيرة بحثه عن ذاته المفقودة : فينشأ التصالح لتكون الشقة الحديدية (عشا جميلا) بأثاثه وتُحفه و"حجرتة الشرقية التي تحيي في الخيال أحلام ألف ليلة وليلة" (24).

ويكون الوصف متلاحما كذلك في الملاهي الليلية بأضوائها وجمالها في مرحلة من مسيرة البطل في بحثه عن نشوة ما تجعل القلب يخفق بحرارة : "فوق مسرح أحمر الجدران والسقف يشعّ النور المكتوم من باطن جوانبه الملتهبة" (25).

وبين المكانين المتناقضين تحتل الصحراء موقعا متميزا في مسيرة البطل لتكون موطن بحث عن نشوة الحب ليلا مع عشيقات متعدّدات ثم موطن هروب لمناجاة الذات ولعلها بإبعادها تلك تعكس التوتر بين الفضاء المحدود والفضاء الرّحب وهي شاهد على توتر الذات بين أمل الرّجاء وخيبة اليأس ويضفي الوصف عليها تحويلا كبقية الأماكن وفق ذات البطل : "خرس الفجر على ضفاف النيل أو في الشرفة أو في الصحراء... وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرّة إلا ذاكرة محطمة" (26).

ويسلط عليها الكاتب طاقة الرمز لتحمل منظورا أشمل فيه شهادة على انسانية الخيبة وتكررها عبر الأجيال :

"وبعد رمال الصحراء التي أخفاها الظلام
انكتمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة
الضائعة" (27).

وهذه الأماكن على اختلافها منصهرة مع وعي
البطل بعضها أسر للنفس وبعضها فيه أمل التجارب وهي كلها
أصدقاء لرحلة نحائية ستتهي بعزلة مطلقة هي في مستوى المكان
غربة وهي في مستوى الذات اغتراب وهي في مستوى الوعي
قطيعة مع واقع مرفوض يتبدى في متاهة البحث عن حقيقة
مستعصية فكان الإنتهاء في كوخ تكتنفه الإشجار في انغلاق
طبيعي موحش يلتقي مع انغلاق الذات وشوقها إلى الإنتحار.

"مازلت تشقى باللوعة في البيت الصغير ككوخ
تنبسط من حولك الأرض المعشوشبة وتحيط بها على مدى
السور أشجار من السرو الرفيعة المقام" (28) ويذكر مكان
النهاية (باللوحه والطفل والأفق والتطلع الخائب) فيكون المكان
دالا على شقاء الذات وغالبا ما تُمحي تعبيراته الإيحائية فيغدو
سجنا كبيرا تلتقي رموزه لتؤكد الخيبة والفشل ليكون البطل
"رجلا يتحفز للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول" (29) يشده
الحنين إلى المطلق واللامعقول والحلم والعبث.

وتكتمل وظائف الوصف مترددة بين الإمكان والأشياء والأشخاص وتجتمع الدلالات متضامنة بين علامات المكان ككل وأجزائه التي تكونه والأشخاص الذين ينتمون إليه بين حالي الاندماج والانفصال حسب مراحل التجربة ويعسر الفصل بين المكان ومكوناته في الوصف والأشخاص الذين يرتبطون به فتحد (زينب + المنزل الأسري) في العلامات السالبة بينما تتحد (مارغريت ووردة مع الملاهي والشقة الجديدة) في العلامات الموجبة كمرحلة انفتاح مؤقتة في ذات البطل...

ولم يُعر "محفوظ" أية أهمية للأماكن الخارجية (المحايدة) بل وظف المكان انتقائيا لخدمة رؤاه التي جسدها انطلاقا من المنظور النفسي في رحلة بطله الخائبة ووصف من الأشياء ما يدعم ذلك المنظور "وفي الخارج أمام عمارة بميدان سليمان باشا ركب الكاديلاك السوداء فتحركت به كباخرة عروس النيل" (30).

ونلاحظ التوتر بين مستويي السرعة والبطء في نقلات المكان حسب رحلة البطل وكذلك الإغراق في الوصف في مفتاح كل مرحلة جديدة واختفاء الوصف في بعض الفصول

تأكيداً لإهتمام الكاتب بالشخصية عبر مستويات الحوار
(الخارجي - الباطني).

المنظور الروائي

«في مجال حرفة الرواية فإني أرى أن وجهة النظر هي التي تُحكم مسألة المنهج الدقيقة مسألة وضع الراوي من القصة. انه يرويها كما يراها هو في المقام الأول ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع - وقد تُروى القصة بحيوية يُتسى معها وجود الراوي ويتجسد المشهد حيًا بشخصياته».

-بيرسي لوبوك-

إن المنظور الروائي هو الخلفية النظرية التي تؤسس الرواية انطلاقاً من وجهة نظر الكاتب الذي إختار أن ينظر إلى الأشياء من زاوية خاصّة ليثبت جملة من المواقف بصياغة متفرّدة يراها أجدر لموضوعه وأكثر فنية في التعبير عنه وإيضاحه. وهذه الرؤية الخاصّة. من جملة رؤى ممكنة هي التي تبني المنهج الخاصّ الذي يميز رواية عن غيرها - في نسيجها العام - وكذلك في جزئياتها. وهذا ما جعل رواية "الشحاذ" تتميز بخاصيّة فنية

تنصهر فيها وجهات النظر (النفسية والاجتماعية والسياسية والحضارية) انطلاقاً من تشريح ذات البطل والكشف عن تناقضاتها لذلك تصبح الشخصية انعكاساً رمزياً للواقع كما يكون الواقع مجسّداً من وجهة نظر الشخصية ووضعها النفسي والاجتماعي فيتم التلاحم بين الكشف عن الذات وتعرية الواقع وتكون المواقف مندجعة في ردود الأفعال والأنماط السلوكية وتكون الأفكار من خلال الشخصيات "منسوجة بمهارة في إطارها العام متسقة مع كيانها" (31).

– المنظور النفسي وبناء الشخصية :

ان مستوى عبور الكاتب إلى الواقع ومن خلاله إلى الأفكار ووجهات النظر يحدّد – كما اشرنا – صنف الرواية ويكون التعامل مع الشخصية أول ما يحدّد هذا الاختيار لأن الكاتب "عندما يصوغ بناءه القصصي يختار بين طريقتين فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي – من خلال وعي شخصي ما (أو عدة أشخاص). أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي" (32).

وهذا الاختيار يحدّد وضع الراوي من القصة (أي بأي صيغة ستقدّم لنا الأحداث ؟)

كيف سنلقى هذا العالم الروائي المتوتر بين (الفعل وحكاية الفعل) والمترشح بين (السرد والحوار) في صياغات مختلفة وفي أزمنة متشابكة ؟ ! .

لقد اختار "محفوظ" وجهة الأحاسيس والمواقف من خلال وعي البطل فأرادته مثقفا يعي ذاته من خلال وعيه السياسي والاجتماعي والطبقي ويمثل نموذجا لجيل عاصر أعسر الفترات في المجتمع المصري الحديث : ذلك الذي اهتز بين أقطاب مختلفة ومتناقضة (الوطنية الإنسانية) (المصلحة والواجب) (الضمير والواقع) (العقل والقلب) وتردد بين أشكال انتماء متعددة تظهر من خلالها واختبر ذاته في علاقة بتحوّلات هامة في المجتمع المصري وانتقاله من الإستعمار والملكية إلى التحرّر ومرحلة البناء وتناقض المواقف والمواقع في الثورة والوطن يُضاف إلى ذلك ما يحصل في العالم انذاك من تكتلات وصراعات بين المجتمعات والحضارات وتنازع السّلط وكتل الضغط فكان البطل سليل كل ذلك تردّدت الأصدااء في داخله انطلاقا من تجربته الكثيفة التي بدأت من انتمائه الطبقي المتواضع وتأكدت مع وعيه المبكر ومبادئه الثورية وسعيه إلى النضال تحقيقا لأحلام تفوق حدود الطبقة والوطن لتشمل (مملكة الإنسان) وجعل الكاتب هذا الوضع يختفي ليحلّ محله

وضع نقيض أساسه الفردية والكسب والنجاح الاجتماعي (زوج سعيد وأب مثالي ومحام شهير) واختار الكاتب نقطة التقاطع بين الوضعين ليطور الأزمة من خلال وعي البطل فكان القلق مدخلا "للمرض" وفاتحة رحلة وجودية شاقة تنتهي إلى الفشل بعد استنفاد مراحلها.

وستكون الشخصيات الأخرى مرسومة من خلال انعكاسها في وعي البطل وتفاعلها مع حياته وأزمته لذلك تخضع الشخصيات لتوظيف رمزي يستوعب الوصف في تردده بين التلاؤم والتنافر وفق حالي الاندماج والقطيعة بين ذات البطل وعالمه المحيط بشخصه وأشياءه ويؤكد الكاتب الوضع الأسرى في إحياء مزدوج مظهره الأول: السعادة والنجاح والثراء ومظهره الثاني الفشل ويؤكد ذلك من خلال شخصية الزوجة (زينب) رمز الإخلاص والحب القديم والاستقرار :

"حنان رقيق مخلص... وتبدى عنق زوجك من

طاقة فستانها الأبيض غليظا متين الأساس واكتظت وجنتاها بالدهن وقفت كتمثال ضخمة مليئة بالثقة والمبادئ وضافت عيناها الخضروان... أما ابتسامتها فما زالت تحتفظ ببراعة رائعة ومحبة صافية" (33) ونلاحظ من خلال الوصف انسداد التقاطع بين وضعين لشخصية (زينب) فهي رمز النجاح بوجهه

الإجتماعي كما ستكون رمزا للفشل بوجهة النفسي وستختفي
أوصاف الاندماج لتحلّ محلها أوصاف (القطيعة) والإدانة عند
اشتداد الأزمة النفسيّة ستقترن صورتها بالبيت والتخمة والركود
المملّ: "في ضوء الشمس الغاربة تبدت أليقة وقورا رغم
اكتناز جسمها الطويل المفصح عن شبع مثير ورفاهة مخنفة...
نظراتها الخضراء الجادة غريبة غرابة مستحدثة لم ترها عينك
من قبل" (34).

وتزداد الأوصاف نفورا لتكون (زينب) رمزا
متكرّرا (للحكم التقليدية والتدبير المنزلي والرواسب الدّسمة)
والبيت سجنا يكبل الروح: "حبست نفسك في برطمان قدر
كانها جنين مجهض" (35).

ويعلن البطل تمرّده على الزوجة تعبيرا عن رفضه
للزواج كمؤسسة من المؤسسات التقليدية تبني عليها أدلة
الاستقرار والنجاح والمهادنة مع المألوف والسائد ويتكشف
حضور الزوجة السّلي موحيا بالقطيعة كرمز للقلق ومصدرا له
شأنها شأن العمل: "لكن ما أفزع القلق والذباب والعمل
والزوجة" (36)

وتزداد القطيعة إيغالا حتى أن ولادة زينب (أثناء
الأزمة) وإحتفال العائلة (بولي العهد) "سمير" لم يُثنيا "عمر" عن
قرار العزلة.

وتبقى (ابنته) "بثينة" شخصية تتألف معه -رغم
نفوره من المنزل- تحضر حضور الاندماج "ما أطفك يا بثينة،
براعم صدرك تشهد للدنيا بحسن الدوق" (37) وهي الوحيدة
التي كانت (تفاهم معه دون كلام) فتعجب بماضي والدها
لتحبّ الشعر ولتكون جامعة بين نجاح دراسي علمي وهواية
فنية إضافة إلى نزوع انساني مبكر تمثل في إعجابها بالمناضل
(عثمان خليل) وزواجها منه لاحقا رغم فارق السن وأراد
الكاتب أن يطور رمزا تفاؤليا من خلال تواصل الأجيال واتحاد
الإرادة الإيجابية عبر ولادة جديدة يتجد فيها الشعر بالعلم
وبالمبادئ والنضال.

ويرحل البطل من المرأة الزوجة : (رمز المرض) إلى
المرأة الأخرى : (رمز الدواء) مع "مرغريت" و"وردة" اللتين
"اصطادهما" من الملاهي الليلية بحثا عن نشوة ما تخرجه من
ضجره و(تجعل القلب يخفق) وأجاد الكاتب رسم ملامح
الشخصيتين مؤكدا علامة الإنبهار والجلّة والتحفز انطلاقا من
الرغبة المتطلعة "ثمة خطوط رشيقة في صفحة الوجه ونظرة في

العينين الملونتين وخفة في الحركة لعل من تضامنها جميعا تنبثق
النشوة المستعصية المنشودة" (38).

ونلاحظ عناية خاصة بالتفاصيل الموحية التي دعم
من خلالها الكاتب وظيفة الشخصيتين وموقعهما في ذات البطل
وأزمته المستعصية "ورمق عنقها الطويل المطروق بعقد لؤلؤى
بسيط وأعلى صدرها المنبسط في رحابة ونظارة الجنس التي
تنضح بها شفتاها المملتان الملونتان والنظرة السائلة من
عينها فنبض وجدانه بشوق غريب" (39).

ويؤكد الوصف الحضور النفسي لكل شخصية في
ذات البطل وكذلك الغرض من ذلك الحضور عبر الإنعكاس
فتكون الشخصيات أصداء متناقضة في الذات تتداخل وتتناقض
ثم تأتلف جميعا كرموز محنطة فاقدة للإثارة والدفع في ذا البطل
: "لأن نشوة الحب لا تدوم ونشوة الجنس أقصر من أن
يكون لها أثر" (40).

أما الشخصيات الأخرى فهم أصدقاء البطل من
نفس الجيل يمثلون إمتدادا في وعي البطل يربط بين الحاضر
والماضي وكلهم أصدقاء دراسة من فئة مثقفة بدءا بالطبيب
الذي انتهى حضوره بنهاية المنظر الأول في (العيادة) وأهم هذه
الشخصيات هو "مصطفى المياوي" (الصحفي والمؤلف

الإذاعي) وهو رمز للمثقف الإتهازي الذي يحجب انتهازيته
بفلسفة واقعية تبرّر الركون والإستسلام وهو صديق حميم
للبطل في نضاله وفي ارتداده ثم في أزمته ويمثل المتجاوب السّلي
للبطل من خلال صداقة دائمة تجعله شاهدا على مسيرة البطل
في حضور محايدة تارة ناقدًا تارة أخرى وهو وجه عديم
الإحساس يفهم البطل دون أن يندمج في معاناته لأنه يفقد
القدرة على النّقد الذاتي ويركن إلى الواقع ركونا مقيتا مندجما
في وضع سهل اختاره دون عناء "الحق أن تجاوب الناس معك
قيمة ثمينة ولويكن مصدره بيع اللب الفشار" (41).

وشخصيّة مصطفى هي الوجه الراكد في شخصيّة
"البطل" وجه المهادنة الذي لم يتألف معه "عمر" ذلك المثقف
الذي أصبح مهرّجا عبر وسائل الإعلام يتكاثر جمهوره بقدر
تكاثر الغباء والتبلّد "قضى العلم على الفلسفة والفنّ وإلى
مسرات التسلية... ولنتنازل نهائيا عن غرور الكبرياء...
ولنقنع بالإسم المحبوب والمال الوفير" (42) وتكون شخصيّة
"عثمان خليل" نقيضة لشخصيتي (البطل ومصطفى) لأنه رمز
التضحية وثبات المبدئ وهو ضمير مُغيّب مزعج بذكراه ومخيف
بمحضوره فهو صوت الادانة وشهادة الماضي على الحاضر،

(ضمير مسجون) يتردد في الذاكرة فيزداد شعور البطل بإنفصام بين ماضٍ (حميم) وحاضر (ضجر).

وطور الكاتب نمط المناضل من خلال شخصية "عثمان" واعتنى بوصف حياته خلاف بقية الشخصيات "رجل ربة متين البنيان شاحب اللون كبير الوجه حليق الرأس قوي الفكّين والأنف يشعّ من عينية العسلتين نور حادّ" (43).

وكان حضوره مقترنا بالمراجعة ومحاسبة الذات في وعي البطل من خلال مقارنة (الماضي بالحاضر) ومفارقة (ماهو كائن وما يجب أن يكون) فيكون "عثمان" علامة للتضحية والنضال بذاته ورمزا لإدانة ذات البطل وتحقيق مكاسب حاضرها : "كنت فوق مستوى الإنسان وكنا ومازلنا لاشيء" (44)

ويؤكد الكاتب ايجابية شخصية "عثمان خليل" في التحام المبدئ والممارسة وكذلك في ثبات الموقف ووضوح الرؤية "أكّدت لنفسي ان العمر لم يضع هدرا وان ملايين الضحايا المجهولين منذ عهد القرد قد رفعوا الإنسان إلى مرتبة سامية" (45).

ويدعم من خلاله الكاتب منظورا انسانيا ايجابيا لم تزده تجربة السجن إلا وثوقا ورسوخا لأن الإنسان "أما أن

يكون الإنسانية جمعاء وإما أن يكون لاشئ" وهو رمز المسؤولية والحلول في الفعل والتصالح مع الذات عبر الانتصار للجزئ السليم فيها في وجهة ثورية تؤكد معنى الحياة وفرض الوجود والإرادة وهو مثال للمثقف العضوي الذي يترجم أفكاره في حياته فتتفي الإسئلة العيشية أمام طاقة الحركة :

"عندما نعي مسؤوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد

معنى للبحث عن معنى لدواتنا" (46) وهذا الاندماج في المبدئ جعل (عثمان) نقيض البطل أو هو وجهه المعافى الذي فقدته في زحام الحياة والبحث عن الشهرة والمال وانتصر الكاتب لهذه الشخصية كرمز باق من جيل متهالك طوّحت به الظروف بعيدا عن ذاته ليكون شاهدا على البعد الإيجابي الذي لا ينطمس في الإنسان على وجه آخر للمثقف الذي يجب أن يوجد وان يستمر (الذي يلتحم بالحياة وبأهدافه) وزواجه من (بثينة) يحقق هذا المنظور في تواصل المدّ الإنساني عبر الأجيال ونهايته في السّجن مجددا هي نقد للواقع المصري وسياسة الثورة التي استهلكت نفسها ووضعت سلطاتها في أيدي انتهازية كسيحة وظلت تطارد الوطنيين المخلصين لمبادئهم كما كان يفعل الإستعمار والحكومات الملكية. فكانت حياته نقدا لمجتمع كامل لم يهني أطر الفعل الثوري فضحى بأفراده عبر تمرّد فردي

محدود النتائج رغم وضوح أهدافه وتقد خصص كذلك للياسار في المجتمع العربي الذي لم يواكب تنظيميا متطلبات الواقع المتغير وتشتت هياكله ففدت عاجزة عن استيعاب الحسّ النضالي وتأطيره.

وكانت كلّ الشخصيات في الرواية منظورا إليها من جهة صلتها بالبطل بحسّدة علامة ما في حياته ورحلة بحسّه عن معنى لوجوده لذلك كان حضورها خطيًا متعاقبا في مسار الحدث الروائي ومتداخلا في وعي البطل وشعوره لأن كلّ الشخصيات هي اصدااء في الواقع والذات معا فتكتسب بعدا دلاليا وإيحائيا ورمزيا وتلوّن تجربة الوجود لتكون الشخصيات مؤثرة في البطل (سلبا أو ايجابيا) في مراحل التجربة الأولى ثم معدومة الأثر عند اشتداد الأزمة بغياب الصّلة الواقعية بالعالم وأشياءه.

هوامش الفصل الثاني

- 1- رولان بارط - لذة النص ص 58
- 2- المرجع السابق - ص 37
- 3- ميخائيل باختين - الخطاب الروائي ص 22
- 4- مصطفى التواني - دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية
- 5- لوسيان غولدمان - البنيوية التكوينية ص 53
- 6- مصطفى التواني - دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ص 118
- 7- سيزا أحمد قاسم - بناء الرواية ص 36
- 8- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 5
- 9- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 26
- 10- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 23
- 11- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 17
- 12- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 203 - 205
- 13- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 137
- 14- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 203
- 15- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 210
- 16- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 185
- 17-18- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 5
- 19- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 20
- 20- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 153
- 21- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 18

- 22- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 82
- 23- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 76
- 24- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 78
- 25- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 58
- 26- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 147
- 27- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 117
- 28- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 156
- 29- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 128
- 30- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 14
- 31- سيزا أحمد قاسم - بناء الرواية ص 138
- 32- المرجع السابق - ص 140
- 33- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 15
- 34- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 43
- 35- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 88
- 36- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 30
- 37- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 29
- 38- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 58
- 39- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 71
- 40- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 10
- 41- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 54
- 42- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 41
- 43- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 128

- 44- بُعِيبٌ مَحْفُوظٌ - الشَّحَاذُ ص 14
- 45- بُعِيبٌ مَحْفُوظٌ - الشَّحَاذُ ص 133
- 46- بُعِيبٌ مَحْفُوظٌ - الشَّحَاذُ ص 143

الوجودية

وأثرها في الأدب الحديث

ملاحظات (في حلة المبراني بالمعاني)^(١)

«من كانت معرفته ناقصة فبقدر
نقصانها يجهل مواضع اللذة».
-أبو عثمان الجاحظ-

يرتبط العنوان بإشارات نقدية تتصل ببنية ثقافتنا
-سواء- من حيث انتاج النصوص الإبداعية أو من حيث
قراءتها. تتصل الملاحظة الأولى بنزعة شكلائية -بلاغية- بدأت
تسود القراءة النقدية للنصوص الأدبية تتمثل خاصة في فصل
النص عن عوامل انتاجه والسعي إلى تفكيكه وإفراغه من جملة
دلالاته ومضامينه الحضارية والاجتماعية والسياسية تحت ستار
القراءة الأسلوبية أو البحث عن الجمالية الفنية في تناسق أبنية
النصوص وهذه القراءة تتجاهل أصالة الخطاب الأدبي كظاهرة
اجتماعية تسعى إلى انتاج المعرفة التي هي ثمار جملة من العوامل

(١) هذا الفصل هو نص محاضرة منقحة أقيمت بجمعية قلماء المدرسة الصادقية
بعنوان "إشكاليات الفلسفة في الأدب الحديث" (ماي 1994).

والتدافعات في لحظة تاريخية ما : بعضها في صلة بذات المبدع وبعضها في صلة بالموثر الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والحضاري لأن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع كما يرى (غولدمان) يتمثل في كون "الأدب والفلسفة هما على صعيدين مختلفين تعبر عن رؤيا للعالم وفي كون الرؤيات للعالم ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية" (1).

ومنشئ النص معبر بالضرورة عن موقف ينطلق من موقع لذلك يرى (باختين) "ان حلّ المشكلات الأسلوبية يفترض قبل كلّ شئ نفاذا أدبيا وايدولوجيا عميقا للعمل الأدبي وهذا النفاذ يستوجب كذلك تقويما للإبداع لا يكون فقط تقويما أدبيا بالمعنى الضيق بل أيضا تقويما ايدولوجيا" (2)، لذلك تؤكد تنزيل الأعمال الأدبية منزلتها من الصراع الاجتماعي عبر البحث في عمق دلالاتها ضمن تعدّد مراجعها. أمّا الملاحظة الثانية فتكاد تكمل الأولى لأنها تتصل بفصل موهوم بين اشكاليات الفنون وقضايا الفلسفة (في المصطلحات والمناهج) والحال انهما يتداخلان خاصّة في النصوص الحديثة تداخل الإمتزاج ويتضامنان تضامن الحقيقة مع الإمتاع في محاولة للإلمام بمجال الإنسان الحديث في تعقّده وتغيّره.

ولذلك يجدر التعريف بأهم الفلسفات التي انعكست في ثنايا نصوصنا والتي أثرت في أوجه النظر للذات والواقع والمجتمع وأهمها الفلسفة الوجودية التي يتكرر ذكر أثرها دون وعي كامل بأسسها وأرضيتها الاجتماعية والحضارية وبأهم المقولات التي وجهت روادها. وبأهم العلامات التي جعلتها توجه تطلعات مفكرينا وتلون مشروعاتهم الإبداعي بما فيه من نقد مجتمعي وتصور فكري.

وتتصل الملاحظة الأخيرة بضرورة البعد عن (القراءات التمجيدية) في أدبنا تلك التي جعلتنا نُكرّر أوجه نظر ثابتة فيه ونحنطه في وجهة أحادية تُقدّسه وتلغيه في الآن نفسه وأن نقرأ هذا الأدب قراءة نقدية فيها تعدّد وانفتاح بقدر تعدّد النصوص الإبداعية وبقدر ثرائها.

بين الأدب والفلسفة

«ان لكل تجربة انسانية بعدا سيكولوجيا
خاصا ولكن على حين نجد أن الباحث
النظري يستخلص تلك المعاني محاولا دائما
أن يكون منها مركبا عقليا مجردا نرى أن
الروائي يعبر عنها تعبيراً حياً بأن يضعها
في سياقها الفردي الواقعي».

—س. دي بوفوار—

لئن كانت الصلة بين الفلسفة وأجناس الأدب
قديمة تبدأ من أعمال أفلاطون مروراً بأبي العلاء وابن طفيل
وابن شهيد الأندلسي ودانتي فإنها توطدت مع الأدب الحديث
وكان الفلسفة بمجالها النظري باتت عاجزة عن الإلمام
بإشكالات المجتمع المتداخل والمعتقد لأن الموقف الفلسفي يبحث
في الحقيقة الموضوعية عبر المذاهب المجردة ويسعى إلى نهايات
تصنيفية تلخص وضع الإنسان في الكون فاختصت الفلسفة
المثالية في السبيل إلى الله كما اوغلت الوضعية التجريبية في

المسالك إلى الطبيعة وبحشت العقلانية في سُبُل النظام والمنهج فغابت الذات الإنسانية في مجمل الأوضاع سواء في الجدل المثالي عند (هيجل) أو في المنطق الرياضي عند (كانط) أو في المنهج العقلي عند (ديكارت)... وأصبح الإنسان في متاهات مذهبية تدّعي الكشف عن حقيقته بيد أنها تُلغيه في الآن نفسه انتصاراً لموضوعية ممكنة تعقلن الكون لتأسر الإنسان داخل نظامه.

ويبدو أن هذا الوضع المنطقي لشتى المذاهب الفلسفية آل إلى برود تفاعلها مع الحياة العامة اليومية، كما أدّى إلى أسرها داخل نخبة مفكرة ضئيلة العدد محدودة التأثير والفعل رغم النتائج الهامة في الميادين التجريدية. ولعل هذا الوضع المتعالي هياً لعزلة الفلسفة النسبية وقصور آثارها مما زاد من ادعائها الكمال، فكان شعار الفيلسوف منذ زمن بعيد : (البعد عن الغوغاء والعامة لأنها تفسد المزاج وتلوّث الأفكار بجهلها) فال مصير المذاهب إلى (أن تفسّر الوضع الإنساني دون ان تغيّره)، وان تصف معالم الكون بتجرّد وحيادية مع الإدعاء بشمولية وضع الكون موضع الكلّ المنتهي وتضع الإنسان داخله. ومن هذا المنطلق بدأ التنظير لـ(موت الفلسفة) وتلاشيها داخل الاختصاصات وتفرّعها، فكانت النتيجة ولادة علوم

شتى تستفيد من الفلسفة لتستقل عنها : (كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللسان والأثروبولوجيا وغيرها) وفي هذا التفرّع أصبح الإنسان ميدانا تشريحيا تتقاسمه العلوم دون أن تُلم به، وتشتت النتائج رغم عمقها، لأنها لم تنظر للإنسان كبنية تلتقي فيها بحمل العلاقات بل جزأته فتقاطعت المناهج والغايات، وازداد الإنسان احتجاجا خلف تراكمات معرفية هائلة ومتناقضة تفصل بين الإنسان ومعناه، وتفصل بين الحياة ومعناها، لتصل إلى افتراضات أو نتائج مغالية في التجريد والذهنية وكأن الكون استحال هندسة رياضية كجملته من الأرقام في علاقات فكرية شديدة الوثوق والانتظام.

ويضاف إلى ما تقدّم جملة الأوضاع الاجتماعية في الغرب التي ما فتئت تتعقد وفي تعقدها تغيب للذات داخل انتظام اجتماعي شديد الرتابة يسير دائما لمصلحة الأقوياء في مجتمع تقوده المصلحة العليا المرتبطة بطبقة متسلطة، فنشأت الأنظمة السياسيّة التي على اختلافها تسعى إلى تقنين المجتمع وفق مسار المصلحة فتم استثمار بحمل النتائج الفكرية التي تحققت في عصر الأنوار لخدمة الطبقة البرجوازية فتحوّلت الثورة الفرنسية بمبادئها إلى قناع يشرّع الإستغلال في الدّاخل كما يشرّع الإستعمار في الخارج، كما تمّت مصادرة النتائج

الفكرية في مختلف الفلسفات والعلوم لإستثمار استعماري ودعاية برجوازية في الداخل والخارج : فأصبح الإنسان الأرقى عند (نيتشة) مُجسّدا في السلطة المادية التي تشرع لنفسها السيادة الكونية بدعوى تحرير الشعوب من وزر تخلفها وتحول الجدل (الهيكلية) إلى وعي بنهاية التاريخ، وسيادة الحضارة الغربية كنموذج أرقى يرسم خطى الإنسانية في كل زمان ومكان واستُغل المنهج (الديكارتي) لجعل المجتمع الغربي آلة مُنظمة تسير بخطى مرسومة إلى اهداف استعمارية مُقنعة كما استثمرت عقلانية (كانط) عند السياسي لإحكام "ضبط هذه الآلة وفق (المبادئ العيا) التي تلتقي عند مصالح الطبقة البرجوازية التي تبحث عن اسواق جديدة لمتوجاتها الصناعية الناشئة.

ومن آثار هذا الوضع ان حول كلّ تطلعات الحرية والإنسانية إلى غايات متناقضة فنشأت الدكتاتوريات المختلفة لتكون النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا واسبانيا وأصبح العالم معرضا لمظاهر القوة وتنازع المصالح بشعارات مختلفة، فال الأمر إلى حرب عالمية أولى وتطور الوضع التناحري في الأزمة الإقتصادية سنة 1929 ليصل إلى حرب امبريالية ثانية تُسقط أقنعة الزيف وتُعلن الوجه الحقيقي للحضارة القوية

الناشئة التي لن تكون قوية إلا عبر المسالك الإستعمارية لأن عقلانية الغرب جُسدت في التصنيع فكانت التكنولوجيا أرقى مظاهر التجسد المادي الذي لن يستمر إلا بالأسواق وتقاسم خيرات الشعوب الأخرى فكان العقل موصلاً إلى الآلة، والآلة فارضة "للإستعمار كمبدأ سياسي اقتصادي فتجسدت النزعة "الفاوستية" في الحضارة الغربية في اتحاد بين المعرفة والشيطان وسادت "المكيافلية" في اتحاد بين قوة العقل ومضاربات السياسة والإقتصاد لأن العقلانية كما يرى (اشبنغلز) "هي فلسفة مدنية لا حضارية" : لذلك "عندما تدخل الحضارة الطور العقلاني تبلغ خريف عمرها وتشيوخ وتهوي إلى درك المدنية وتتابع انحدارها إلى الإتحلال" (3) فاصبح الإنسان "اشكاليا" على حدّ تعبير (زيرافا) وهو مشكلي على حدّ تعبير (لوكاتش) وغابت النزعة الملحمية الجماعية وغُمرت بضياع فردي أطبق على الذات وانتج "الإنسان المسطح ذا البعد الواحد" عند (ماركوز) ذلك الذي انعدمت أصالته الفردية وتردّى في العاميّة الفكرية وفقد الدوافع والمحفّزات ذلك الغريب الذي يعبر في مجمل انتاجه عن نزعة تمردية انفصالية تجسّدت خاصّة في الوجودية والعبثية : "عندما يفقد الإنسان سببا واحدا يعيش

لأجله تغدو الحياة موتاً بطيئاً كما يرى (كامو) وتصبح
الحركة فيها ضرباً من اللأجدوى" (4).

الوجودية فلسفة إجتماعية

«إني أستشعر مع المقهورين حظًا من
التضامن أكثر مما استشعر مع
القديسين وأحسب أنني لا أحب البطولة
أو القداسة إن الذي يهمني أن يكون
المرء إنساناً».

-أ- كامى-

إن أصالة الأفكار تقاس بمدى احتكاكها بالواقع
سواء في طور انبثاقها أو في طور فاعليتها لذلك تأصلت
الوجودية في ذلك الشرط الإجتماعي والحضاري لتصبح رفضاً
تمردياً : وجهه الأول اجتماعي ووجه الثاني (ميتافيزيقي)
وتخلصت من أوهام التوفيق المثالي فتخطت حدودها الأولى التى
رسمها (هيدجر وياسبرز وكيرك غارد) لتكون إيماناً بالإنسان
وردة فعل ضد التشييء والضياع وانعدام الإرادة، ولتكون
شاهداً على عمق مأسوية الإنسان داخل المجتمع الاستهلاكي
الذي أصبح "آلة دقيقة تطحن الإنسانية وتُحيلها إلى غُبار
كما يرى (زيرافا) لأن الحضارة الغربية المنهكة بتاريخها

الخاص واحتقار الحضارات الأخرى.... تحت الخطي نحو
انعدام كيان نهائي وروايتها شهود على هذه الحقيقة" (5).
ومن هذا المدخل الرّحب احتلت الأعمال الأدبية
موطن الصّدارة في الإهتمام الثقافي، لأنها عبّرت فعلا عن تعقّد
هذا المجتمع الغريب الذي يستعصي على التجريد لتداخل
اسباب الإعاقة فيه : فكشفت عن تحولاته البنيوية العميقة لتمثل
في هذا السياق التاريخي الشكل المطابق "للتجزئة والتشظي
وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي" كما عبّر
(لو كاتش) وأصبح الموقف الأدبي مختلفا عن الموقف الفلسفي،
لأنّه يُحلّ الإنسان مركز الصّدارة في دراسة الكون والحياة
كجملة من الشروط والعلاقات والمواقف، وردود الأفعال
المتواترة بين الإنسان والأشياء والأفعال والمعاني. وأصبحت
الأعمال الأدبية ميدانا تجريبيا تلتقي فيه ثمار البحوث في الفلسفة
وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الإقتصاد والسياسة.
وجمعت الأعمال الوجودية خاصّة بين حقيقة الفلسفة وتجريب
العلوم وفرضت تواضعا معرفيا أساسه : ان الإنسان مبحث
متجدّد وان لا مجال لأحكام نهائية حوله واخذت على عاتقها
مهمّة تغيير الإنسان بعد تفسير أوضاعه انطلاقا من مقولة

(كيرك غارد) "ليس المهم أن نفسر الأشياء بل أن نعيشها" (6).

ويتأكد النظر في المقولات الفكرية الكبرى التي أسست الوجودية بعد أن نظرنا في أرضيتها الاجتماعية والحضارية والنفسية ومن أهم هذه المقولات أو المبادئ الكبرى (الحرية والإرادة والالتزام والمسؤولية)، وهذه المقولات هي ثمار المبحث الوجودي في مواطن نضجة : تنطلق ركائزه من ثورة الدّاخل ضدّ الخارج أي من ثورة الذات المفردة ضدّ عوامل القمع والإلغاء والتّغيب : تلك العوامل التي تأسست نتيجة وضع اجتماعي واقتصادي خائق سبق التطرّق إليه : عندما يؤكد (سارتر) أن الوجود سبق من الماهية فهو يُحيلُ الصّراع من (الخارج إلى الدّاخل) لتعلن الذات عن مسؤوليتها وقرارها عبر تأسيس وعي ثوري يبدأ من الذات ليصل إلى الجماعة.

لذلك يكون الإنسان ككائن اجتماعي هدف الوجودية الأوّل، لأنها أكّدت إعادة الاعتبار للذات الغربية التي مسخت في مجتمع طبقي مُتطاحن، تلك الذات التي أصبحت شيئاً أو رقماً يُوظف دون إرادة ويُسيّر لغايات لا إنسانية (في مُعظمها) : ومن هنا يكون الحضور الأكيد للعلامة الاجتماعية في التمرّد الوجودي وفلسفته الثورية. فتكون البداية عبر مُساءلة

الذات في وضعها التاريخي بكلّ تداخلاته، ويكون رفض
الجمعية الإجتماعية من أهمّ بدايات الوعي الوجودي الذي
ينطلق من الإحساس بانعدام الأصالة الفردية عند
(ساروت)(7) ومن الإحساس بالقلق والغثيان عند (سارتر)
ومن غياب كلمة "لا" كعلامة تمردية (عند كامب)(8) وهو
الاختناق في العمامة الفكرية وفقد الدوافع والمحفزات الداخلية
(عند كولن ولسون)"(9) وهو الإحساس بالتشوّي وفقد القرار
إضافة للتكرار المملّ لفعل الحياة الرتيب عند (سيمون دي
بوفوار) ولعلّ هذه الدوافع الاجتماعية الأولى في الإحساس
الوجودي هي التي جعلت من الوجودية ثورة ضدّ العقل
والمنطق كدعوة من أجل فطرة مُغيبة لتكون بذلك فلسفة
احتجاجية تنطلق من شرط اجتماعي لتعود إليه في محاولة
لإستيعابه أو تغييره لأن الإنسان هو رحلة دائمة بين الخاصّ
والعامّ : بين الفردية والجماعية، بين وجود محدود ووجود
مطلق : تتقاذفه لحظات التاريخ وتحاصره اشكالات خطيرة
تجعل الأفراد وحدات اجتماعية مجهولة ضائعة في الكلّ المجهول.
وفي هذا الوضع الفردي والجماعي تنشأ الوجودية
كفلسفة جديدة في عمق حضورها لأنها تُعالج الأفكار في
أبعادها السيكلولوجية المعلومة والمتحركة : فانتزعت المبادرة من

المذاهب الأخرى وأصبحت فلسفة العصر بلا منازع لأنها تبحث في السُّبُلِ إلى الذات الإنسانية بداية كل إدراك أو شعور أو حقيقة مُمكنة.

وإن كانت مثالية (هيجل) وعقلانية (كانط) ومنهجية (ديكارت) تضحية بالذات في سبيل الموضوع، : تضحية بالفرد في سبيل الحضارة والانتظام فإن الوجودية فرضت قلبَ المعادلة وضحت بالموضوع في سبيل إقامة الذات الإنسانية شأنها في ذلك شأن علم النفس الفرويدي وبعض المدارس الفنية كالسريالية واللامعقول التي أسست ركائز الإبداع انطلاقاً من العمق المُغَيَّب في الإنسان ذلك (اللاوعي) الحميم الذي يخترن وجه القمع الذي هو وجه حقيقة الإنسان بعد إزالة أقنعة زيفه الاجتماعي المفروض.

لذلك تنصّر الوجودية للفطرة المُغَيَّبة وتعلن حدّاً أولاً لذلك الوعي الذي ينشأ عن "تمرد ما مهما تكن درجة ابهامه يؤكد بان في الإنسان شيئاً يمكنه التوحد معه ذاتياً ولو لوقت قصير" كما يرى (كامي) (10) وبما أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون ما هو، يملؤه الوعي، لتصبح حياته جملةً من المواقف والأفعال في حركة دائبة، هدفها خلق كيان (مسؤول، حر، مُريد) وتصبح الحياة محاولة إنسانية

شاقة لإدراك الماهية في صلب الوجود يوجهها السعي إلى خلق أبعادٍ شمولية انطلاقاً من أحداث الحياة اليومية المتكررة لأن الإنسان كما يرى سارتر "دائماً في حالة تكوين واستكمال وهو بسبيل تحقيق وجوده وخلق كيانه باستمرار إذ لا يخلق الإنسان إلا الإنسان ولا يشترك في تكوين الناس سوى الناس أنفسهم" (11).

لذلك ارتبطت الحرية الوجودية بالموقف كما ارتبطت الأخلاق بالفعل اليومي لتكون مقولة الالتزام نهاية المبادئ الوجودية تلتقي عندها حدود الوعي بحدود الإرادة والإنجاز والمسؤولية ضمن مسار تطوري ينقل الوجودي من حالة القلق إلى حالة الوعي ومن الوعي إلى الحرية ومنها إلى الالتزام والمسؤولية وبذلك تتخلص الذات من أسر فرديتها لتندمج في الآخر إذ يقول بطل (الغثيان) : "لقد تعلّمت الإيمان بالناس في معسكرات التعذيب" (12) ثم يُضيف في موضع آخر : "في كل يوم أحد كنت أذهب إلى القدّاس ولا أذكر أنني كنت مؤمناً ولكن ألا يمكن القول أن سرّ القدّاس الحقيقي هو ترابطُ الناس واتحادُ بعضهم ببعض الآخر" (13).

ولعل هذا الالتزام هو الذي جعل من الوجودية فلسفة العصر القادرة على ترجمة الرّفص إلى فعل يومي وتربية

الإنسان ذهنيا وسلوكيا كي يتصالح مع الجزئ الخميم في داخله وهذا ما جعل الوجودية تحقق تصاحبا بين الفكر والواقع المتحرك لأنها فلسفة ديناميكية لا تضرخُ بديلاً يُقنع الإنسان بقدر ما تقترخُ مشروعاُ توغويا يُرشدُ الذات إلى مواضع القدرة فيها ويجعلها تتحركُ بتلقائية داخلية.

لذلك كانت حياة (سارتر) الشخصية نمطا للمثقف الوجودي الذي كرس حياته وفكره لترجمة مبادئه فعاش بين مقاهي باريس وجامعاتها ومنتدياتها وسجونها يُلقي الدروس ويقود المظاهرات الضالعية ويحرر المقالات الصحفية التي تُدين الاستعمار وتدعو الفرنسيين إلى تحمّل مسؤولياتهم إزاء حكوماتهم الإستعمارية.

ولأن الوجودية فلسفة انسانية كانت وثيقة الصلة بحركات التحرر في كامل أرجاء العالم كما كانت وثيقة الصلة بالشيوعية فكرا وعملا اذ يقول (سارتر) : "سيجد هذا العالم مكانه داخل الفلسفة الماركسية لأنني اعتبر الماركسية فلسفة لا يمكن سبقها في عصرنا ثم أنني اتمسك بالوجودية كما لو كانت أرضا مخفوفة بالماركسية نفسها التي تبعثها وترفضها في وقت معا"(14):

ويبدو من القول ومن علاقة (سارتر) بالحزب الشيوعي الفرنسي أنهما يلتقيان في الأهداف الإنسانية ويختلفان في طرق بلوغها لأن الماركسية تُذيب الذات في الجماعة بينما تهدف الوجودية إلى إقامة الذات أولاً لتكون صالحة لتبني قرار الجماعة بوعي وحرية.

ومركزية الالتزام في الفكر الوجودي جعلت من هذه الفلسفة أيديولوجيا الذات في محاولة لهضم كلّ ممكنات الحرية وتحويلها لصالح الوعي الاجتماعي الفاعل : فكانت ملامحُ البطل الوجودي في الروايات والمسرحيات تجسيدا للبطل المشكلي أو المثقف العضوي الذي يناقشُ ويحلّل ذاته وعلاقاته وأفعاله كما يرى (لو كاش) وهذا البطل جسده (سارتر) في أعماله الإبداعية الكثيرة وأهمها : الغثيان - الجدار - الأيدي القدرة - الذباب - دروب الحرية.... كما جسدها (اندري مالرو) في أبطال رواية - الغزاة - الذين انتهوا إلى الفعل كحلّ لقضية الوجود وتجميع لإرادة الإنسان. فكان البطل الوجودي يخرج من المجتمع ليعود إليه لأن اشكالية الوجود عنده تنطلق من صدام الذات مع الجماعة والمؤسسات لذلك ينطلق بوعيه من تلك العلاقة كما جاء على لسان بطل (سارتر) في قوله : "إن حياتي تأخذ اليوم نهايتها، إنها كلّها خلفي أراها برفقتها

هنالك اشياء قليلة تُقال عنها انه شوطٌ خاسر، هذا كل ما في الأمر" (15).

ثم يُضيفُ : "خسرت الشوط... سأعيشُ وقد عُدت حواسي، أعيش وأنام، انام و آكل، أوجدُ على مهلٍ وبعذوبة كهذه الأشجار، كبركة الماء، كمقعدِ السّرام الأحمر..."(16) ونلاحظ لذلك أن غياب الحركة هو مولدُ القلقِ ومبعث الإحساس بضرورة تأكيد الذات عبر الفعل الذي هو حرية مُضاعفة تبدأ بالوعي وتنتهي بالإنجاز.

ويبدو أن (البار كامى) جسّد الوجه الآخر للوجوديّة : ذلك الوجه الفلسفي المجرد الذي يمثل العناية بالأخلاق والميتافيزيقيا والمصير الكلّي للإنسان في علاقته بالكون -فحول الصراع من الأرض إلى السماء- وفرض التّداخل بين الوجودية والعشية وكأن الأولى تمثل التمرد الاجتماعي بينما تمثل الثانية التمرد الماورائي ولعلّ هذا البعد الميتافيزيقي الذي جسّده (كامي) كان سبباً في الهجوم الذي شنّه عليه (سارتر) في مجلّة (الأزمة الحديثة) بعد صداقة دامت طويلاً.

فبقدر عناية وجودية (سارتر) بقُدرة الخلق في الإنسان والحياة اعتنى (كامي) باشكالية الحياة والموت وأسس

مباحثه في عمق تجريدي انطلاقاً من مقولة (هيدجر) : "إن أهم خاصية من خواص الإنسان أنه كائن من أجل الموت" (17) لذلك اعتنى بابطال الملاحم والأساطير اليونانية واعتنى برمزية البطولة الميتافيزيقية وباشكالية التمرد واحالاته القديمة كأساس من أسس الخلق : (تمرد ابليس على الله) وكأساس من أسس المعرفة (تمرد برومئوس، وسيزيف وايزيس وغيرهم) وهو يرى أن العبث ليس في الإنسان وليس في الكون بل في التقائهما معاً : وكان الوعي الإنساني يُصدم بصمت الكون وانغلاقه أمام الأسئلة الكبرى المتكررة في تاريخ البشرية، وكان الإنسان كائن من أجل وعيه ووعيه يُصتره بالأسوار المحيطة به فيوصله حتماً إلى العبث والإحساس بلا جدوى الفعل عندما تصبح الحياة (انتظاراً هادئاً للموت) إلا أن المخرج الممكن هو التعلق بالرفض والتسلح بالشجاعة على معايشة العبث ووعيه مع فرضية تحويله لصالح الحياة الإنسانية "فالمتمرد يبحث من حيث لا يدري عن أخلاق أو عن مقدسات لأن التمرد نُسك وإن يكن أعمى" (18)، والمتمرد أيّاً كان موقفه من الوجود يظل دائماً في حدود الوعي بانسانية دوره كما ورد على لسان إحدى شخصيات (الطاعون) : "اني استشعرُ مع المقهورين حظاً من التضامن أكثر مما استشعرُ مع القديسين وأحسبُ

إني لا أحبُّ البطولة أو القداسة، ان الذي يهمني أن يكون المرء إنساناً" (19).

نلاحظ من خلال ما تقدّم ان الوجودية هي فلسفة اجتماعيّة نشأت في واقع مُعيّن وأمسكت بأسباب الإنحلال فيه لتكون سُلماً نقدياً يهذب الذات ويطوّر قدرات الأفراد على الوعي والفعلِ وقَدّمت تصوّرها في أعمال ابداعية تُعيدُ للأفكار حرارة واقعيّتها في الذات الناقدة المتمرّدة التي تصوّر البطولة وجهًا مُمكنًا في المجتمع الغربي، تصوّر ذلك البطل الذي يعاني ويصارعُ لفرض قيم جديدة في مجتمع مُنهار، لذلك قال (زكرياء ابراهيم) : "من بعض افضال الوجوديين على الرواية انهم حاولوا دائما أن يقيموا ضربا من التوازن بين تصوير المناظر وتسجيل الأحاسيس، بين عرض الأحداث وتحليل العواطف، بين اللقطات الموضوعيّة والملاحظات الذاتيّة، بين تسلسل المواقف وتناغم البواعث ولا شك أن هذا التوازن إنما هو السرُّ فيما تنطوي عليه معظم الروايات الوجودية من صدقٍ فني وعمق فلسفي" (20).

النص العربي والوجودية العالمية

«إن سائر التشكيلات الميثولوجية التي
تحيط بوعي الإنسان وتحجب النور
عنه وتمنعه من فهم وضعه بوضوح
هي مقدمات تغيير هذا الوضع وتصبح
قابلة للإحلال وتُدرَك على أنها من
إنتاج الإنسان نفسه».

-ج- لوكاتش-

ان ما تقدم يؤكد أن كل قراءة أدبية هي قراءة
اجتماعية بالضرورة لأن الأعمال الأدبية مهما غالت في التجريد
تسعى إلى الكشف عن الإنسان (معرفيا واجتماعيا وحضاريا)
وهي موقف ظاهر أو خفي يُصدره الكاتب لحظة الإمتلاء لأن
الأدب متصل بالوجود الإنساني كما يرى (تودوروف) "فهو
خطاب موجة نحو الحقيقة والأخلاق ولن يكون الأدب شيئا
إذا لم يُتيح لنا ان نفهم الحياة بصورة أفضل" (21).

فالأدب هو كشفٌ للإنسان والعالم في لحظةٍ تاريخيةٍ ما أساسها الوعي والنقدُ وإذا سلّمنا بأن السؤال النقدي هو سؤال اجتماعيٍّ وحضاريٍّ يكون (البطل) في الكتابة العربية كاشفاً عن مفارقة تاريخيةٍ يتحد فيها مسار البطل في الإبداع بمسار الوعي في واقعٍ متخلف وتكون اشكالياتُ الكتابة العربية مختلفةً في صياغتها ومضامينها عن اشكاليات الكتابة في الغرب : فالبطولة في الرواية الغربية هي وعيٌ مجتمعيٌّ نشأ من صلب معاناةٍ واقعيةٍ تلبسُ باليومي بينما هي في الأعمال العربية مشروع أقرب إلى الذهنية والتجريد لأن علاقة البطل باشكاليات الحياة هي انعكاس لعلاقة المثقف العربي بقضايا عصره مما يؤكد الفرق بينه وبين المثقف الغربي ذلك الذي عاش الصراع واقترب من تجسيد رؤاه ومشاريعه في واقعه المتحرك فأصبح (عضوياً) على حدّ تعريف (قراشمي) و(ملحمياً) على حدّ عبارة (لوكاتش) ملتجماً بالصراع وليس منظراً له، متصالحاً مع كيانه، مُترجماً لإختياراته المأسوية أو البطولية، ولا شك أن الواقع الغربي بركائزه المعرفية ونضج ابنية الصراع فيه كان مهياً لخلق هذا النموذج البطولي في الواقع والوعي أي في الحياة والإبداع خلافاً للواقع العربي الذي ظلّ أسير الغيب والخرافة.

لذلك كانت البطولة مُجهضة في النص العربي
انعكاسا لإستحالتها في الواقع فكان "أبو هريرة" بطل
(المسعودي) مفصحا في تجاربة الوجودية عن مبحث غائم ينطلق
من قلق معلوم في واقع مجسّد ليؤول إلى نهاية غامضة عمادها
الحنين إلى مطلق مجهول كما كان "غيلان" بطل (السّد) كذلك
مشدودا إلى عالم الفردية حالا في الخيال متنها فيه : (فهو كائن
ذاتيّ يتوهم الفعل دون أن يهيء أسبابه) (يبدأ واقعا لينتهي
خيالا) : (يبدأ مُمكنا لينتهي استحالة) (فهو كائن ذهني فيه
شيء من آثار الإنسان) لأن الكاتب لم يعتن بمنزلة بطله
الاجتماعية بل جعله يُطلّ علينا (مطلقا مجردا) من كلّ انتماء
طبقي أو من كلّ إحالة زمنية وهذه المفارقات الأولى بين غيلان
وأبطال الوجودية عند (سارتر) الذين هم كيانات اجتماعية
مثقلة بهمّ اجتماعي وحسّ نقدي يُؤسّس مدار الصراع ويصلّ
بين الإغترابِ واسبابه وبين الحركة وأهدافها فكان الوجودي
الغربي متحرّكا في المجتمع بينما يكون البطل العربي متحرّكا في
(المطلق) يجمع بين ملامح البطل الإغريقي في صراعه مع الآلهة
والبطل الوجودي في اثبات الإرادة والتحدّي : بدايته تمرد
ونهايته مأساة اذ يزدادُ ايغالا في التفرّد كلّما ازداد توهُّما
للبطولة وتكون الفردية علامة أخرى من علامات البطل في

النصوص الأدبية العربية لأنه يُنكر الجماعة بقدر ما تُنكره وتتكر له فيزداد استلابا من حيث أراد البطولة ويزداد عجزاً من حيث أراد الانتصار لأن الفعل لن يكون إلا جماعياً ولأن الجماعة غائبة مغيبة فيكون مصير البطل الشرقي : (الانتحار) متوحداً : يرسم علامة البطولة دون أن يجسدها متطلعا إلى إمكانات فعلٍ مُستحيلٍ ولعلّ مأسوية الصراع عند البطل الشرقي (تكمُن في كونه) مخفوفاً بالغيب كمجالٍ رمزي خارج الذات : (في الرتبة ومظاهرها) الكثيرة في الواقع فيكون الصراع ميتافيزيقيا في وجهته مداره (الألوهية في الفعل) وهو وجودي من جهة ارادة الإنسان التي يسعى إلى ترجمتها بقطع النظر عن النتائج وهو عشي من جهة اقراره بلا جدوى الفعل الإنساني لأن التاريخ البشري شاهدٌ على أزلية الصراع يفضح الوجه الآخر للبطولة : وجه المأساة الإنسانية التي تشد الإنسان إلى موقعه المحدود فتكون النهايات متلازمة مع أرضية الصراع وعدم تكافؤ أركانه وعدم تهية أسبابه اذ يقول (المسعودي) في حديثه عن بطل السد : "فالمأساة التي يصورها غيلان بحياته ونشاطه... مأساة الحي تقتضيه الحياة ان يحيا وان ينشط بالرغم من أنه يحمل بين جنبيه يقين المؤمن بأن الحياة فانية وانه لا بقاء إلا لله وبأن قدرة الإنسان ليست إلا عجزاً

بالقياس إلى قدرة الله وبأن الخلود والدوام لم يكتبا لما يخلق
الإنسان بل فقط لخلقة الله..."(22).

وتتلاشى البطولة في أطر قامعة يتردد البطل فيها
بين (منزع نيتشوي) تشحذه الإرادة الفردية وبين (حسن
عدمي) تغذيه الأصول الشرقية التي تُعيده إلى دوائر العدم
والمطلق وكأنه يحارب الغيب المعلوم ليحل في غيب آخر.
وتبقى البطولة في شرف المحاولات الإنسانية وفي صلة الوجود
بالتمرّد والصراع وتظلّ النهايات متعددة الدلالات : من
وجوهها البينة نقد النصوص لواقع شرقي يُكبله الماضي وكشف
عن أرضية حضارية فيها قدر من الجذب والإعاقة تجعل بطولة
الفعل (ضرباً من الاستحالة) ويكون قدر الإنسان العربي منتهياً
في (الحلم دون الإنجاز) و(في الوعي دون الفعل) وذلك بسبب
غياب الشرط الاجتماعي والظرف التاريخي المؤثرين لإمكانات
الفعل فتظلّ علاقتنا بالوجودية علاقة مترددة فيها قدر من
الإنبهار الذي يُحيل إلى التبنّي أو الرفض وتظل البطولة عندنا
ممكنات فردية يؤسّسها الوعي ويُحيلها جمود الواقع إلى
ضروب من أنساق الخيال والفوضى.

ولا يختلف الحال كذلك مع بطل (الشعاذ)
لـ(محفوظ) ذلك الذي تاه في فرديته واستسلم للإنتحار مجسّداً

بذلك واقع المثقف العربي الذي لم يتهياً لممكنات الفعل الثوري
فظلت الحقيقة عنده عسفا ذاتيا وارهاسا يوصل إلى العبث
والجنون : "انت تتطلع إلى نشوى أو ربما إلى ما يُسمى
بالحقيقة المطلقة ولكنك لا تملك وسيلة ناجعة للبحث فتلوذ
بالقلب كصخرة نجاة أخيرة ولكنه مجرد صخرة، سوف
تتهقر بك إلى ما وراء التاريخ وبذلك يضيع عمرك
هدرا" (23) وتنتهي رحلة البطل إلى الفوضى التى تتج عن
الضياع داخل النقائص والتمزق داخل ثنائيات حادة مثل (الحلم
والواقع - الذاتى والموضوعى - الوعى واللاوعى - العقل
والقلب - الحاضر والماضى...) فتلاشى الذات فى غرائبية
تفقدتها كل ثوابتها وتسلمها لوهم هو خليط من التصور
الأسطوري اللامعقول للذات والواقع معاً.

ويتكرر الإقرار بالحدود عند (الحكيم) أيضا بأبعاد
تراجيدية أخرى تعلن هزيمة الإنسان أمام حقيقته وقدره
وخضوعه، فى قول أوديب : "إني أؤمن ببشرية الإنسان وأرى
عظمته فى أنه بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه ولكنه
بشر يوحى إليه من أعلى..... إن الإنسان هو الإنسان لا بد
أن يعمل بما تدفعه إليه ملكاته وخياله دون أن تتبين
لبصيرته القاصرة إرادته من إرادة الآله" (24).

ولكلّ لما تقدّم تظّل البطولة منقوصةً في الإبداع
انعكاساً لنقصها في الواقع ويكون البطلُ مأسويًا مُغتربًا شاهداً
على الحدود مُنتهيًا فيها، علامة على بنية دالةٍ في وجودنا تؤكد
حالة السقوط والانتظار التي مازلنا نعانيها ولم نهَيِّ أسباب
الإنفلات من أسوارها.

هوامش الفصل الثالث

- 1- لوسيان غولدمان - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص 14 ط 2 86
- 2- ميخائيل باختين - الخطاب الروائي ص 22 ط 1 87
- 3- اسوالد شبنغلر - تدهور الحضارة الغربية ج 2 ص 14
- 4- انظر جرمان بري - ألبير كامي ص 225
- 5- ميشال زيرافا - الأسطورة والرواية ص 59
- 6- انظر زكرياء ابراهيم - مشكلة الفلسفة ص 320
- 7- ناتالي ساروت - صورة المجهول ص 54
- 8- جرمان بري - البار كامي ص 271
- 9- كولن ولسون - الشعر والصوفية ص 61 ط 2-79
- 10- البار كامي - المتمرد ص 28
- 11- عبد الفتاح الديدي - فلسفة سارتر ص 56
- 12-13-14 المرجع السابق - ص 32 - 33
- 15- حون بول سارتر - الغثيان ص 221
- 16- المرجع السابق - ص 222
- 17- عبد الفتاح الديدي - فلسفة سارتر ص 116
- 18- ألبار كامي - المتمرد ص 130
- 19- عبد الفتاح الديدي - فلسفة سارتر ص 260
- 20- زكريا ابراهيم - مشكلة الفلسفة ص 323
- 21- تزتيقان تودوروف - نقد النقد ص 25

- 22- محمود المسعدي
23- نجيب محفوظ
24- توفيق الحكيم
- مجلة الفكر ماي 1957
- الشحاذ ص 144 (مكتبة مصر)
- الملك أوديب ص 151

خاتمة

إن القراءة الجادة في النص الحديث تبدو عسيرة نظرا لتعقد النص وتعدد مداخله ونظرا كذلك لغربة النقد وعجزه النسبي على ملاحقه تسارع نسق النصوص الإبداعية التي ما فتئت تستكشف مجالات التجريب وتفتح سبلا جمالية جديدة تميزها عن غيرها بخصوصية التفرد وتسمها بسمة التجديد فكان الكتاب مدخلا من جملة مداخل أخرى ممكنة سعت فيه إلى التأليف بين وحدات قامت مقام الفصول فاضطلع أحدها بمهمة الكشف عن الخلفية النظرية أو الفكرية التي أسهمت في تجسيد رؤى مبدعينا رغم اختلاف مسالكهم وتنوع تجاربهم فاحتلت الوجودية نواة البحث مع الكشف عن أصولها المجتمعية وعن الظروف التي حفت بنشأتها مع ربط الصلة باثرها عند مبدعينا ومحاولة المقارنة الضمنية بين البطل الوجودي الغربي والبطل الوجودي في النصوص العربية.

وكان الفصل الأول تطبيقاً نصياً يؤكد المرجعية الفكرية لذلك اتخذنا من بطل "الشحاذ" نموذجاً يجسد مفارقة حضارية تميز بين تصوّرين و بين مجتمعين و بين حضارتين وترسم علامة التمزّق بين الحلم والإنجاز وعلامة الصراع والضيق بين أقطاب متناقضة رغم حميميتها في الذات الواحدة تلك التي أضحت مشروخة، تسعى إلى لمّ شتاتها دون استطاعة : لأن الوعي ألزمها النقد في حين أن الواقع سلبها الفعل.

وكان الفصل الثاني سعياً إلى موازنة بين فنية الإستكمال و ثراء المضامين في محاول لإستقصاء العلامات البنائية المكوّنة لرواية "الشحاذ" من خلال انظمتها المتداخلة كـ : (الزمان والمكان والشخصية والفكرة) وهو محاولة لتفكيك ذلك البناء الهندسي العسير في الرواية وهو شاهد رغم ذلك على عمق ما بلغته نصوصنا الحديثة من وعي بفنية النص الروائي وحسن الملاءمة بين مقتضيات جمالية وأعماق نقدية وكانت الفصول مجتمعة محاولة تأصيل شديدة التواضع وكثيرة الجرأة تطمح إلى ردّ الاعتبار لأدبنا الحديث بعد أن كادت تسود فيه أحكام متطرفة تذهب من الوجهة إلى تقيضها بعضها

يغلب الموقف والفكرة وبعضها يُغيب كل ذلك وينتصر لجمالية النص كأن يفككه ويُحصي جملة ويوتّب وضائفها دون أن يصل النص بأهدافه التي فيها سرّ خلقه...

لكل ذلك كان التأكيد على قراءة شمولية تستفيد من المدارس مجتمعة دون أن تظل أسيرة واحدة منها إيماناً بتعدد وثراء النص الإبداعي وبضرورة أن يكون النقد ملزماً بذلك التعدد وبذلك الثراء ومشجعاً لهما حتى تكون قراءاتنا مختلفة تفتح سُبلاً جديدة للفهم دون أن تُعيقه.

المصادر والمراجع

- 1- إسوالد اشبنغلر - تدهور الحضارة الغربية - دار مكتبة الحياة بيروت
- 2- البار كامبي - المتمرد - عوידات - بيروت 1980
- 3- ألبار كامبي - أسطورة سيزيف - دار مكتبة الحياة بيروت
- 4- ارنولد كيتل - مدخل إلى الرواية الإنكليزية - وزارة الثقافة دمشق 1977
- 5- بيرسي لوبوك - صنعة الرواية - دار الرشيد ط1/1981
- 6- جان ريكاردو - قضايا الرواية الحديثة - وزارة الثقافة دمشق 1977
- 7- جون لوكاتش - الأدب والفلسفة والوعي الطبقي - دار الطليعة بيروت ط1/1977
- 8- جرمان بري - ألبار كامبي - دار المعارف القاهرة 1978
- 9- جون بول سارتر - الغثيان - دار الآداب بيروت ط2/1964
- 10- زكرياء ابراهيم - مشكلة الفلسفة - مكتبة مصر 1971
- 11- كولن ولسون - الشعر والصوفيّة - دار الآداب بيروت ط2/1971
- 12- لوسيان غولدمان - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - مؤسسة الأبحاث العربية ط2
- 13- مصطفى التواتي - دراسة في روايات محفوظ النخبة - الدار التونسية للنشر 1986
- 14- ميخائيل باختين - شعرية دستوفسكي - دار توبقال ط1/1986
- 15- ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - دار الفكر القاهرة ط1/1987

- 16- م. خرايتشنيكو ذات الكاتب الإبداعية - وزارة الثقافة دمشق 1980
- 17- محمد الجابلي الحنين البدائي - شركة الطباعة والنشر والإشهار ط 1 - 1990
- 18- نجيب محفوظ الشحاذ - دار القلم بيروت ط 2
- 19- سيزا أحمد قاسم بناء الرواية - الهيئة المصرية للكتاب 1984
- 20- توفيق الحكيم الملك أوديب - مكتبة مصر
- 21- تزتيغان تودوروف نقد النقد - دار الآداب 1982
- 22- عبد الفتاح الديدي فلسفة سارتر - مكتبة مصر 1975
- 23- رولان بارط لذة النص - دار توبقال ط 1/1988
- 24- مجلة الفكر ماي 1957
- 25- مجلة العربي عدد 362 سنة 1989

الفهرس

ص 7

المقدمة

الفصل الأول

البطل المأزوم (رحلة الشحاذ من الوجود إلى العوثة)

ص 13

– مقارنة نقدية

ص 21

– بطل الشحاذ والشخصية النمطية

ص 25

– القلق الوجودي

ص 25

– رحلة التمرد والبحث عن الذات

ص 39

– النهاية العتية والانتحار

ص 45

– تعدد الرؤى

ص 49

– هوامش الفصل الأول

الفصل الثاني

نظام الرواية الشخصية في الشحاذ

ص 55

– ملاحظات في المنهج

ص 59

– نظام الزمن

ص 71

– وظائف المكان

- ص 1 - المنظور الروائي
- ص 82 * المنظور النفسي وبناء الشخصية
- ص 93 - هوامش الفصل الثاني

الفصل الثالث

الوجودية وأثرها في الأدب الحديث

- ص 99 - ملاحظات في صلة المباني بالمعاني
- ص 103 - بين الأدب والفلسفة
- ص 109 - الوجودية فلسفة إجتماعية
- ص 121 - النص العربي والوجودية الحاملة
- ص 129 - هوامش الفصل الثالث

الخاتمة

- ص 131
- ص 135 قائمة المصادر والمراجع

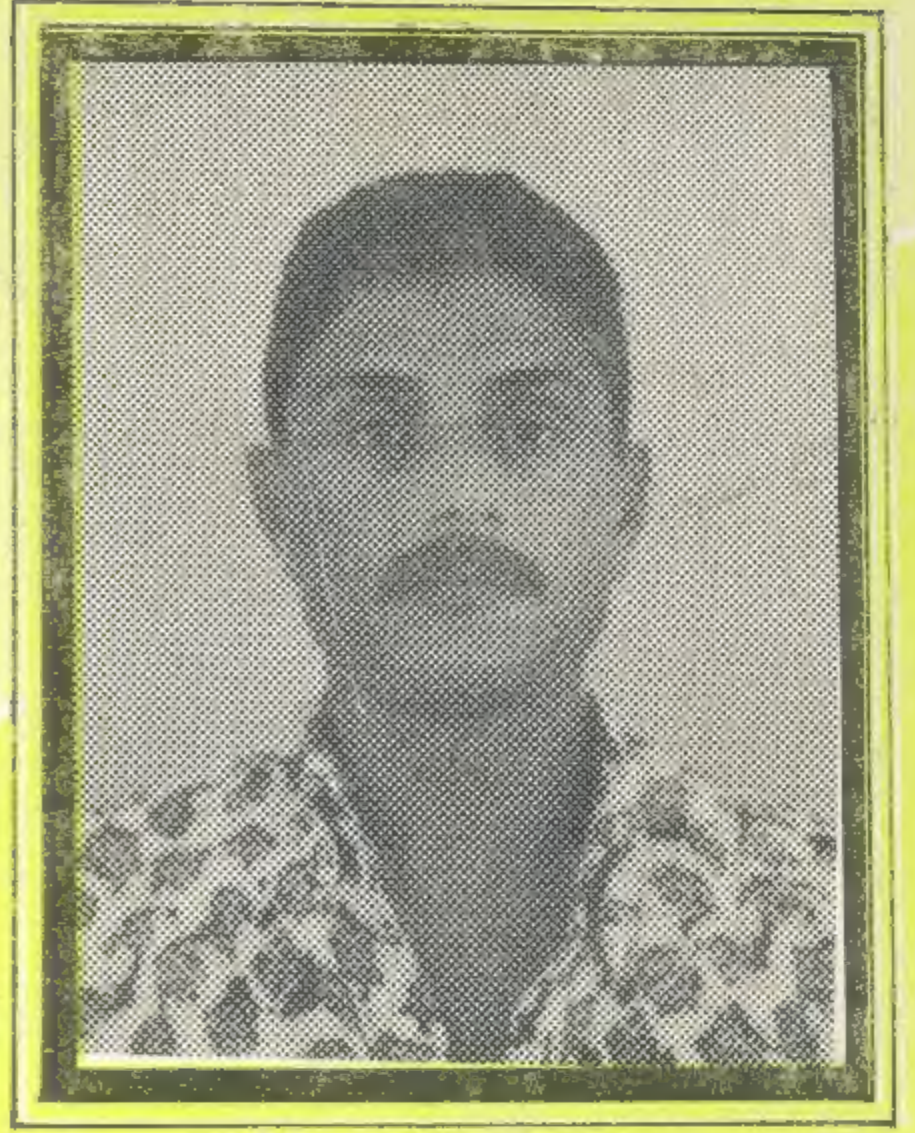
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف
سُحب من هذا الكتاب في طبعته
الأولى 3000 نسخة
بِقَارِيخ سِبْتَمْبَر 1995

طبع الشركة التونسية لفنون الرسم
تحت عدد 540 – 95 الايداع القانوني 3 – 95

صدر للمؤلف : محمد الجابلي

- الحنين البدائي (مدخل في تعقد الذات والحضارة سنة 1990).

- العقل والذاكرة (سنة 1993)

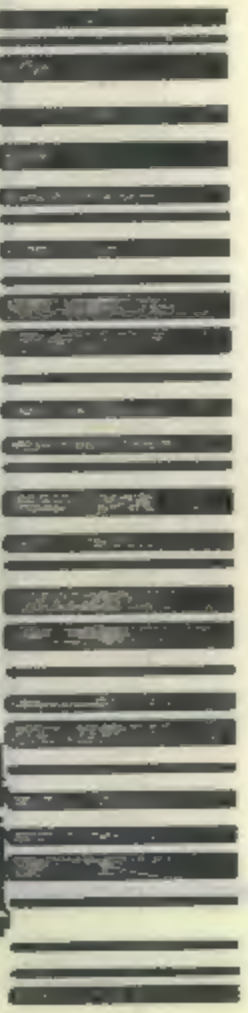


انبنى الكتاب على مراوحة بين النظرية والتطبيق فكان فصله الأول تأصيلاً لا بد منه يكشف المراجع الفكرية التي وجهت "محفوظ" في روايته الذهنية من خلال تأكيد (غربة البطل)... واضطلع فصله الثاني بالبحث في نظام الرواية واستقصاء بنائها الفني مؤكداً على توظيف الزمان والمكان والشخصية وانظمة التعبير... في حين تطلع الثالث إلى تعميق مقاربة (فكرية حضارية) هدفها الكشف عن الجذور الفلسفية العاملة في توجيه نصوصنا الإبداعية... ولكل ذلك كان التأكيد على قراءة شمولية تستفيد من

المدارس مجتمعة دون ان تظل أسيرة واحدة منها إيماناً بشراء وتعقد النص الإبداعي وبضرورة أن يكون النقد ملزماً بذلك التعقيد

وبذلك الشراء ومشجعاً لهما حتى تكون قراءاتنا مختلفة تفتح ساحة جديدة للفهم دون أن يعيقه.

Bibliotheca Alexandrina



0449948